

JEAN HYTIER

LES TECHNIQUES MODERNES DU VERS FRANÇAIS

THÈSE COMPLÉMENTAIRE

POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE

DEVANT LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

PARIS

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 49

—
1923



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553208_0073

**LES TECHNIQUES MODERNES
DU VERS FRANÇAIS**

DU MÊME AUTEUR :

LE PLAISIR POÉTIQUE (*Etude de Psychologie*).

EN PRÉPARATION :

LES THÈMES DU PLAISIR POÉTIQUE (*Etude de Psychologie*)

MANUEL DE MUSIQUE VERBALE

JEAN HYTIER

LES TECHNIQUES MODERNES DU VERS FRANÇAIS

THÈSE COMPLÉMENTAIRE

POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE

DEVANT LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

PARIS

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 49

—
1923

LES TECHNIQUES MODERNES
DU VERS FRANÇAIS



Table des Matières

CHAPITRE I.

	Pages
Trois techniques du Vers.....	11
Nature de l'étude. — Classification des techniques modernes. — Le vers traditionnel. — Le vers-libre. — Le vers libéré. — Le vers classique-moderne.	

CHAPITRE II.

Technique du vers classique et du vers libéré	19
Les règles du vers classique : compte des syllabes ; césure ; rime ; alternance ; principes prohibitifs (hiatus, enjambement).	
Assouplissement du vers classique : rejets et contre-rejets ; multiplication, déplacement, disparition de la césure ; alternance et symétrie ; mètres impairs.	
Le vers libéré, ses revendications : césure et symétrie ; hiatus ; rime pour l'oreille ; alternance et symétrie.	
La question de l'alternance dans la technique du vers français ; alternance illusoire et alternance réelle ; moyen de déterminer le genre des rimes.	
Licences contraires à l'esprit du vers traditionnel.	
Les deux seuls principes fondamentaux du vers traditionnel : compte exact des syllabes ; rime.	
Interprétations des principes : compte des syllabes et élision ; compte des syllabes et muette ; compte des syllabes et muette à la césure (Paul Fort) ; — rime et rime pauvre : assonance chez les classiques ; rime et rime pauvre : assonance chez les premiers poètes français ; rime et contre-assonance ou rime de consonne ; assonance non terminale et rime de consonne contraires à l'esprit du vers traditionnel.	

CHAPITRE III.

Le Vers-libre 28

Absence de technique du vers-libre.

Absence de définition positive du vers-libre. Ses négations. Ses libertés : longueur ; césure ; hiatus ; rime ; strophe ; compte des syllabes.

Revendications d'une « technique personnelle ».

Défenses du vers-libre.

Usages de la notion de Rythme et de la notion d'Accent ; rythme personnel ; technique secrète ; accent tonique ; accent oratoire ; accent d'impulsion ; accent de passion ; accent de durée ; accent de force ; émotion et strophe analytique.

Emprunts des vers-libristes à la technique ancienne dans leurs poèmes : le vers de Gustave Kahn (cellules indépendante et reliées) ; Jules Laforgue ; Verhaeren, sa cadence ; Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Saint-Pol-Roux ; Tristan Klingsor ; André Salmon ; André Spire.

La question de l'accent. Le vers-libre : compromis du vers classique, ou vers anarchique, n'est pas fondé sur l'accent. Accent de mot et accent de phrase. Impossibilité d'une technique fondée sur l'accent de mot. Usage de l'accent de phrase ; système rythmique non codifié recouvrant un système syllabique codifié. Problème d'une technique fondée sur un système rythmique codifié ; conditions de cette codification ; éléments accentués.

Essai pour discipliner le vers-libre (Duhamel et Vildrac) : la constante rythmique ; l'équilibre rythmique ; la symétrie.

Utilité des expériences vers-libristes.

De la prose rythmée au vers libéré : le verset de Paul Claudel ; le vers faux de Francis Jammes ; la technique d'Arthur Rimbaud ; le vers libéré de Francis Jammes.

CHAPITRE IV.

Théorie constructive du vers classique-moderne 46

Création du vers classique-moderne. Son exposé analytique par MM. Jules Romains et Georges Chennevière ; sa construction synthétique ; comparaison des deux points de vue.

1^o Les deux principes constitutifs : la mesure régulière du vers ; le système des accords.

2^o *La mesure régulière du vers* : a) le compte exact des syllabes ; b) nécessité du principe ; sa violation ; c) opposition au vers-libre.

3^o La combinaison des mètres égaux ou proportionnels : a) symétrie réelle ; b) types strophiques.

4^o *Le système des accords* : définition de l'accord ; accords de consonne ; accords de voyelle.

5^o Accords de consonne ou *consonantiques* : de trois sortes exclusivement ; avant la voyelle (*prévocalique*) ; après la voyelle (*postvocalique*) ; avant et après la voyelle (*prépostvocalique*).

6^o Accords de voyelle ou *vocaliques* : de trois sortes exclusivement ; après la consonne (*consonantique*) ; avant la consonne (*préconsonantique*) ; avant et après la consonne (*prépostconsonantique*).

7^o *Accords doubles* de voyelle et de consonne : *consonantique et vocalique*, ou *rime* ; *vocalique et consonantique*, ou *rime* ; à *voyelles et consonnes croisées* (accord *croisé*).

8^o Tableau des Accords : tous les accords s'en dérivent par complication ; — a) : la rime, l'accord double croisé de voyelle et de consonne ; ce qu'est véritablement la rime riche ; l'assonance ; oreille et orthographe ; — b) : les accords multipliés en tant que combinaison des accords simples ; — c) : voyelle d'accord doublée : en diphtongaison ; en hiatus ; le croisement des voyelles ; — d) : accords intéressants, outre la syllabe finale, la pénultième, et l'antépénultième ; cas de la

rime riche possédant un élément vocalique dans la pénultième ; — e) : prolongation et organisation des accords sur plusieurs fins de vers.

9° Système des *rapports de sonorités* : les accords ne l'épuisent pas (*dissonances* et *rapports sonores*) ; échelle des *rapports sonores* de moins en moins *consonants* et de plus en plus *dissonants* ; — a) : *Rapport de consonnes voisines* ; *Rapport de voyelles simples* ; *Rapport de voyelles nasales* ; *Rapport de voyelles composées* ; *Rapport de consonnes terminales* ; *Rapport de voyelles terminales* ; Combinaison des *rapports de sonorités* conformément au tableau des Accords ; — b) : la *Dissonance* : sa définition ; Tableau des Dissonances correspondant exactement au tableau des Accords ; 1° dissonances de consonne ou *consonantiques* : avant la voyelle (*prévocalique*) ; après la voyelle (*postvocalique*) ; avant et après la voyelle (*prépostvocalique*) ; 2° dissonances de voyelle ou *vocaliques* : après la consonne (*postconsonantique*) ; avant la consonne (*préconsonantique*) ; avant et après la consonne (*prépostconsonantique*) ; 3° *dissonances doubles* de voyelle et de consonne : *consonantique et vocalique* ; *vocalique et consonantique* ; à *voyelles et consonnes croisées* (*dissonance croisée*) ; — le vers *dissonant* ; ses effets ; Hugo, Verlaine ; — usage et abus de la dissonance ; — combinaisons des accords et des dissonances ; types ; toutes se dérivent des deux tableaux par complication.

10° Cohésion des unités strophiques grâce au système des accords ; comparaison avec la technique traditionnelle.

11° Les *Accords intérieurs* : les *allitérations vocaliques* et *consonantiques* dans le vers ancien. *Règle générale de l'Accord* pour l'ensemble de la technique nouvelle ; 1° accord terminal entre deux vers ; 2° accord intérieur entre deux vers ; 3° accord terminal-intérieur ; 4° accord intérieur autonome.

- 12° Nécessité des accords ; — a) : libertés dans leur usage, ses limites ; *en principe tout vers doit être accordé* ; licences (comparées à celles de l'ancienne technique) en vue d'effets précis ; combinaison dans la strophe d'*accords terminaux* et de *dissonances terminales* ; unité du vers ; — b) vers classique-moderne en opposition au vers blanc. Définition dialectique du vers blanc. Son impossibilité poétique.
- 13° Libertés laissées au poète : — a) césures ; rejets et contre-rejets ; — b) hiatus, son usage ; — c) longueur du vers ; limites pratiques ; — d) l'accent ; son importance ; — e) l'alternance, illusoire et réelle ; son usage.

Conclusion 68

CHAPITRE I

TROIS TECHNIQUES DU VERS

Nous ne nous proposons pas d'écrire une histoire des techniques modernes du vers français. On en trouverait les éléments dans l'important ouvrage bibliographique de M. Hugo P. Thieme, de l'Université de Michigan, *Essai sur l'Histoire du Vers français* (1), à condition de chercher ailleurs des documents sur la technique la plus moderne que l'auteur de ce manuel ignore ou confond avec les théories du vers-libre. — Nous ne voulons pas tenter, non plus, une étude critique des moyens d'expression propres aux techniques modernes semblable au travail définitif de M. Maurice Grammont sur *le Vers français* (2). Certes, il y aurait une suite à donner à ce livre consacré au vers traditionnel. Mais, sans entrer dans des discussions d'esthétique ou d'histoire, et en n'usant des écrits *théoriques* que dans la stricte mesure où ils explicitent la technique *appliquée* par les poètes, nous désirons seulement *caractériser* avec netteté et sobriété les systèmes prosodiques contemporains. Dans notre esprit, ces pages devraient renfermer une classification schématique et un

(1) Paris, Champion, 1916.

(2) M. Grammont. *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. 2^e édition, Paris, Champion, 1912.

formulaire, et constituer une préface commode et simple à l'étude complète, tant historique que critique, des techniques modernes du vers français.

Depuis une quarantaine d'années, la Poésie française, pour avoir produit des œuvres remarquables, n'en a pas moins vécu dans une grande anarchie technique. On sait comment le Romantisme avait assoupli le vers ancien, sans toutefois en méconnaître la nature et en lui restant, au fond, très fidèle. Les Parnassiens n'ont rien ajouté aux réformes internes opérées par les Romantiques. Seuls, peut-être, Verlaine et Banville ont accentué la transformation dont Hugo avait été le magnifique artisan par quelques licences dont aucune n'était contraire aux intentions de la technique classique. Bref, celle-ci était arrivée à son maximum de développement. On en avait fait un instrument perfectionné au possible, et il ne restait pas une corde à lui ajouter. Le vers classico-romantico-parnassien est resté jusqu'à nos jours la forme officielle en poésie. — Les Symbolistes, dont beaucoup d'ailleurs restèrent fidèles à la prosodie ancienne, ne se contentèrent pas toujours du vers classique assoupli. A la fois adversaires et héritiers du Romantisme, ils empruntèrent à ses théories l'idée de liberté et en firent un abus dont on n'avait pas encore eu d'exemple. Chacun devait être maître de se forger sa technique, comme si une technique pouvait, à proprement parler, être jamais individuelle. En dépit de la confusion des efforts et de l'anarchie doctrinale dont le Symbolisme fut la proie, il y eut une poésie — extrêmement intéressante et riche — écrite en vers-libres. Le vers-libre (1)

(1) L'invention du vers-libre a été très disputée. Il semble bien en définitive, qu'il ait été employé pour la première fois par

constitue donc un instrument nouveau de la Poésie moderne; il s'est conservé jusqu'à nous. — Un mouvement de réaction se dessina contre le vers-libre, mais mouvement sans importance, sans vigueur, sans profondeur. Cette réaction superficielle, qui n'eut pas la force ni le désir de pousser à fond des principes qu'elle possédait mal, aboutit à la création d'une forme sans originalité qu'on a appelé le vers libéré (2). Le vers libéré n'est que le vers traditionnel avec quelques licences; il ne sut

M. Gustave Kahn, et dès 1879. Le premier ouvrage en vers-libres est *Les Palais nomades* (1886) de M. Gustave Kahn. Jules Laforgue usa d'une forme très libre peu après les premiers essais de son ami, M. Kahn. Quant à Marie Krizinska, dont il est remarquable qu'on ne cite jamais le nom qu'à propos de cette compétition, on ne peut pas plus la considérer comme l'origine du vers-libre que les deux poèmes de Rimbaud (*Marine et Mouvement*), ou que le verset de Walt Whitman, ou que les poèmes en prose de Baudelaire. L'idée du vers-libre était dans l'air. Elle devait résulter nécessairement de la désagrégation de l'ancienne technique. — On trouvera dans le manuel bibliographique de Thieme toutes les indications importantes concernant le vers-libre. On pourra les compléter ainsi : *Collection de la revue « Le Mercure de France »* ;

Collection de la revue « Vers et Prose » (notamment de nombreux articles de *Tancrède de Visan* sur les poètes symbolistes et une Conférence de M. Gustave Kahn sur « *Le vers libre* » (tome 38, Janvier Mars 1912) ».

G. Walch. *Anthologie des poètes français contemporains*, Paris Delagrave, 3 vol. (pour les déclarations d'auteurs et pour les notices, très utiles, même après celles de Van Bever et Leautaud dans leurs « *Poètes d'aujourd'hui* » *Mercure de France*, Paris 1900, 2 vol.) — Voir la Bibliographie.

(2) On trouvera l'exposé complet des théories du « Vers libéré » dans *La Foi Nouvelle*, Paris, Fasquelle, 1902. Le manifeste de l'Ecole Française fut accepté par dix-huit écrivains.

même pas se libérer véritablement dans le sens de ses propres intentions. Cette technique, qui n'est que la technique classique éternuée, ne possède donc pas une vie propre. Il n'y a pas lieu de l'étudier à part. — L'anarchie du vers-libre avait eu du moins l'avantage de révéler mille ressources de la langue et mille effets nouveaux inconnus du vers classique. Le vers-librisme constituait donc une vaste et confuse expérience technique où il y avait beaucoup à glaner. Sa diversité, quelques tentatives pour le régulariser, tous les essais dont il fut l'occasion et qui, comme tels, doivent se rattacher à lui, sont autant de sources de découvertes dont ont profité les générations nouvelles. Mais, soucieux d'une reconstruction technique, ambitieux de constituer un vers nouveau aussi logique que le fut celui du classicisme, et convaincus, d'autre part, que la technique ancienne avait superbement mais définitivement épuisé ses possibilités, des poètes appartenant au groupe historiquement connu sous le nom de « poètes de l'Abbaye » (1) et spécialement au

(1) Consulter la très remarquable « *Histoire de la Littérature française contemporaine* » (1870 à nos jours) de M. René Lalou. Paris, Crès, 1922. pp. 449-470.

a) L'histoire de l'Abbaye reste à faire. L'Abbaye fut une sorte de phalanstère littéraire et artistique qui, fondé à Créteil en 1906, dura jusqu'en 1908 ; il comportait quelques adhérents externes. On se fera une idée juste du groupement par les lignes suivantes que nous empruntons à une biographie précise de M. Jules Romains écrite par un spécialiste des Etudes unanimistes, M. André Cuisenier, agrégé de l'Université : « Romains resta à l'Ecole Normale de 1906 à 1909. Il est donc difficile de le faire résider à la même époque à l'Abbaye, et même de dire que *La vie unanime* y fut composée, sinon typographiquement. A l'Abbaye vécurent ensemble, de 1906 à 1908, Arcos,

mouvement poétique de l'Unanimisme, dont M. Jules Romains fut le chef, réussirent à prouver, dans des œuvres importantes et nombreuses, l'existence d'une forme nouvelle et régulière de versification. Cette technique, mal connue du public à qui elle n'a pas été exposée, lui sera rendue familière par le *Petit traité de versification*,

Vildrac, Martin-Barzun, le peintre Gleizes, l'imprimeur Linard, puis Mercereau à son retour de Russie. On y voyait aussi, moins régulièrement, Duhamel, le compositeur Doyen, le peintre Mahn. La diversité de ces noms peut nous faire entrevoir ce que fut l'Abbaye : un « *groupe fraternel d'artistes* » heureux de vivre ensemble loin des bourgeois et de l'art officiel, en une sorte de phalanstère. Mais si on devine la belle cohésion morale qui cimentait le groupe, on voit moins qu'il en soit sorti une esthétique commune et encore moins l'unanimisme. Il y avait l'esthétique d'Arcos et de Duhamel qui n'était pas tout à fait celle de Vildrac, qui n'était pas celle de Mercereau, qui n'était pas celle de Martin-Barzun. Et quand Romains ou Chennevière allaient voir leurs camarades à l'Abbaye, nous pouvons supposer qu'ils s'y accordaient avec eux sur la nécessité d'une poésie plus directe, « *qui suggérât l'âme par la peinture du concret* » ; nous pouvons même le conclure, de la différence qui sépare « *La Tragédie des Espaces* » et « *Ce qui naît* », ou « *Des Légendes, des Batailles* » et « *Selon ma loi* ». Mais nous doutons que Romains et Chennevière aient fait partager à Duhamel ou à Vildrac leur propre vision des groupes qui est strictement l'unanimisme, pas plus qu'ils ne les convainquirent en 1911 de la nécessité de constituer une Ecole. ». — On appelle généralement encore poètes de l'Abbaye, bien que le terme soit assez vague, et même inexact (ainsi M. P.-J. Jouve ne fit pas partie du premier groupement, mais il se convertit à l'Unanimisme), les écrivains dont les noms suivent : MM. René Arcos, Georges Chennevière, Georges Duhamel, Luc Durtain, Pierre-Jean Jouve, Jules Romains, André Spire, Charles Vildrac.

b) *L'unanimisme* est plus un vaste courant littéraire qu'un

que vont publier MM. Jules Romains et Georges Chennevière; on trouvera plus loin notre théorie personnelle du vers moderne; elle est entièrement d'accord sur le fond et sur les principes avec les créateurs de la nouvelle technique, mais elle en diffère notablement par la terminologie et par la manière d'envisager les mêmes réalités; nous devons des remerciements à MM. Jules Romains et

groupement bien déterminé; tel le récuse qui lui doit beaucoup; MM. Jules Romains, Georges Chennevière, P. J. Jouve et aussi, comme prosateur, M. Jean-Richard Bloch, constituèrent le *noyau* unanimiste aux environs de 1911; MM. Arcos, Duhamel et Vildrac's'y rattachaient par maintes affinités. Il n'est plus douteux que la continuité de l'esprit unanimiste de 1905 aux générations d'à-présent soit l'œuvre persévérante, consciente et volontaire de M. Romains et de M. Chennevière.

c) Pas plus qu'*Abbaye* ne se confond avec *Unanimisme*, *Abbaye* et *Unanimisme* ne se confondent avec *Technique classique-moderne*. Celle-ci est l'œuvre de M. Romains et de M. Chennevière, mais tous leurs amis ne l'adoptèrent pas; toutefois beaucoup d'entre eux, vers-libristes plus ou moins assagis, en subirent l'influence à divers degrés, bien qu'ils manquassent de rigueur théorique et pratique dans leur prosodie. M. Jouve est le plus proche de la précision technique. M. Vildrac y atteint souvent, mais il ne renonce pas au vers-libre. Parmi les jeunes, il en est qui ont renoncé tout à fait au vers-libre et qui appliquent régulièrement le *principe de la mesure du vers* (voir page 40); le *principe des accords* (voir p. 43) est aussi utilisé par eux mais avec moins de conscience, instinctivement, et par conséquent avec moins de rigueur; ses bienfaits ont été aveuglément sentis et recherchés, mais sa nécessité n'a pas encore été bien mise en lumière; elle est cependant absolue: le *principe des accords* est aussi essentiel au vers classique-moderne que l'était le *principe de la rime* au vers classique-ancien; il joue, par rapport à la cadence du vers, le même rôle déterminant. Il est d'ailleurs certain que la mise en évidence du principe des accords par des écrits théoriques accentuera la tendance instinctive des poètes

Georges Chennevière qui, après avoir pris connaissance de notre théorie, voulurent bien nous confier une copie de leur manuscrit, et nous permettre ainsi de confronter avec leur traité de prosodie notre esquisse de la technique poétique moderne. Cette technique, que M. Jules Ro-

à combiner des rapports de sonorités. Actuellement, on peut dire que toute une génération de poètes se dirige vers une technique rigoureuse et régulière qu'elle ne manquera pas d'atteindre. Parmi les jeunes chez qui on peut déjà reconnaître un emploi caractérisé (parfois même exclusif) du vers classique moderne, il faut citer : MM. Gabriel Audisio (*Hommes au soleil*, Prix Primice-Mendès 1922, 1 vol. dont des fragments ont paru à la *Nouvelle revue française*, au *Disque vert*, au *Mouton blanc*), Adrien Copperie, Paul Fierens (*Le Prisme de cristal*, 1 vol. éd. de *l'Expansion belge* à Bruxelles, 1921. Odes dans le *Mouton blanc*), Francis Ponge, Claude-André Puget (*Pente sur la mer*), Mlle Adrienne Monnier, etc. et parmi ceux qui emploient en même temps le vers-libre ou le vers classique : MM. Robert Boudry (*Humanités*, 1 vol. à *Images de Paris*) ; Henry Dalby (*Poèmes de la Vie mordue*, 1 vol. à *Images de Paris*), Robert Goffin (*Jazz-band*, 1 vol. aux *Ecrits du Nord*). Le poète J. Portail dont on connaît le puissant poème « *Androlite* » (2 vol. aux éd. de *La Charmille*) a adopté les principes du vers classique-moderne auquel il tendait instinctivement.

d) Pour l'étude des poètes de l'Abbaye, de l'Unanimité, du Vers classique-moderne, il sera bon de consulter la collection de la revue *Vers et Prose* (voir notamment Jules Romains : *La poésie immédiate* (tome 19, octobre-décembre 1909), plusieurs articles de Georges Duhamel : *Jules Romains et les Dieux*, (tome 22, juillet-septembre 1910), *René Arcos* et « *Ce qui naît* » (tome 25, avril-juin 1911), *Etude sur Georges Chennevière* (tome 39, avril-juin 1922), etc..., en y joignant la Conférence de Duhamel publiée dans *Conferencia* (1^{er} septembre 1921) : *Les poètes célébrés par les poètes : ceux d'aujourd'hui*, la collection de la *Nouvelle Revue Française*, et aussi la revue *Le Mouton blanc* qui publie des poèmes exclusivement dans la technique classique-moderne. Voir la Bibliographie.

ains et ses amis ont imposée et qui se trouve actuellement adoptée par des poètes plus jeunes, n'a pas encore reçu de nom. Pour fixer les idées, et pour respecter l'esprit dans lequel il a été conçu, nous proposons d'appeler le vers nouveau du nom de *vers classique-moderne*. On marquerait ainsi qu'il diffère du vers classique ancien tout en se situant dans sa tradition.

CHAPITRE II

TECHNIQUE DU VERS CLASSIQUE ET DU VERS LIBÉRÉ

La plupart des vers publiés à notre époque — abstraction faite de leur valeur esthétique qui n'est point ici en question — sont conformes aux règles traditionnelles. Celles-ci sont bien connues, et il suffira de les rappeler : *compte exact des syllabes* (déterminé minutieusement par une série de préceptes particuliers applicables aux cas douteux : élision, syllabes muettes, diphtongues, etc...), *césure* (au dessus de huit syllabes, fixée rigoureusement, au moins en théorie et toujours apparemment, à la sixième syllabe dans l'alexandrin), *rime* (exigée pour l'oreille et même pour l'œil), *alternance des rimes* (le sexe étant déterminé par la présence ou l'absence de l'e muet), et les principes prohibitifs se rapportant aux règles précédentes ou à des phénomènes comme *l'hiatus* (interdit seulement entre les mots) et *l'enjambement*. Certains de ces principes ont, depuis longtemps, perdu de leur rigueur. Le vers s'est assoupli, ou, plus exactement, les licences, dont la poésie peut user avec mesure en vue d'effets certains et dont quelques-unes étaient bien connues des maîtres classiques, les licences se sont multipliées et généralisées un peu au hasard. Les rejets (1) et les contre-

(1) *Alors l'aîné prudent, le chef, Ruy le Subtil,*
Sourit. (Victor Hugo).

rejets (2) sont devenus fréquents. La césure à la sixième syllabe de l'alexandrin, après avoir été conservée pour l'œil dans les trimètres (3), en a disparu (4); elle a même fini par se déplacer à volonté le long du vers (5); depuis longtemps elle était multiple (6); à présent, on peut affirmer qu'il y a des alexandrins entiers sans aucune césure (7). L'alternance ne s'est pas conservée toute pure; on a fait des poèmes en rimes du même sexe (8); on en a écrit où la disposition des rimes ne conservait, du point de vue de l'alternance, qu'une symétrie sensible (9). Ajoutons que l'usage des mètres impairs, nullement interdits mais inusités dans les siècles classiques, a contribué à l'assouplissement de la technique (10). On peut voir en

(2)

Le second

Sortait de la forêt de l'Euphrate fécond. (Victor Hugo).

(3) *Une nuit claire. || Un vent glacé. || La neige est rouge.*

4

4

4

(Leconte de Lisle).

(4) *En attendant || l'assomption || dans ma lumière*

4

4

4

L'éveil sans fin || dans ma charité || coutumière. (Verlaine).

4

5

3

(5) *Je suis l'Empire || à la fin de la décadence.* (Verlaine).

(6) *Va ! || cria-t-il, || va, || cède, || au nom du Dieu vivant.*

(Victor Hugo).

(7) *Et tout le cirque des civilisations.* (Verlaine).

(8) *Quels rêves épouvantés, Les donneurs de sérénades*

Vous grands murs blancs ! Et les belles écouteuses

Que de sanglots répétés,

Echangent des propos fades

Fous ou dolents !

Sous les ramures chanteuses.

Ah ! dans ces piteux retraits

Les Toujours sont les Jamais !

(Verlaine).

(9) Cf. Verlaine : *Streets, Je ne sais pourquoi, Il pleure dans mon cœur, C'est le chien de Jean de Nivelle*, etc...

(10) *De la musique avant toute chose...* (9)

Dans un palais, soie et or, dans Ecbatane... (11)

Simplement, comme on verse un parfum sur une flamme (13)

(Verlaine).

Verlaine l'exemple de ces libérations. Mais tant que les licences ne vont pas plus loin, on peut dire que l'esprit de la technique traditionnelle reste pur dans ses principes fondamentaux.

Ces libertés sont devenues courantes, même chez des partisans convaincus du Classicisme. Toutefois, certains poètes, non des moindres, ont prétendu rester plus foncièrement fidèles aux règles. Ainsi M. Paul Valéry, suivant en cela l'exemple de Mallarmé, conserve à ses vers une perfection de forme toute classique (1). Tout au plus s'il se permet de composer des strophes en rimes du même sexe (2). Mais quelles que soient les variations personnelles — certains poètes hésitent à prendre des libertés qu'ils jugent contraires à la nature du vers français —, on peut considérer tous ceux qui n'ont pas dépassé ces limites comme des partisans suffisamment fidèles de la prosodie traditionnelle.

On peut encore rattacher à cette tendance les écrivains qui usent du vers dit vers libéré. Quelques-uns d'entre eux, groupés un moment sous le nom *d'école française* (3),

-
- (1) *Rêvez, rêvez de moi!... Sans vous, belles fontaines,
Ma beauté, ma douleur me seraient incertaines ;
Je chercherais en vain ce que j'ai de plus cher,
Sa tendresse confuse étonnerait ma chair,
Et, mes tristes regards, ignorants de mes charmes,
A d'autres que moi-même adresseraient leurs larmes.*

- (2) *Chute superbe, fin si douce
Oubli des luttes quel délice
Que d'étendre à même la mousse
Après la danse le corps lisse.*

- (3) 1902. — MM. A. Boschot, Pierre de Bouchaud, A. Lacuzon, Georges Normandy, M. C. Poinot, Han Ryner, etc...

en ont élaboré la théorie. Préoccupée d'opposer au vers-libre des Symbolistes un vers à la fois traditionnel et neuf, cette école du bon sens revendiqua : 1° la liberté de la césure dans certains cas, et à condition de respecter la symétrie du vers, — mais cette réforme était déjà faite et dépassée ; 2° la permission d'user du hiatus quand il n'est pas choquant, — réclamation légitime, mais trop partielle, car il y a des hiatus choquants qui sont expressifs, et il n'y a pas plus lieu de régler l'hiatus que l'harmonie des syllabes laissée à la responsabilité du poète ; 3° la rime pour l'oreille et non pour l'œil, 4° le droit de renoncer parfois à l'alternance, pourvu que la strophe conserve un dessin apparent. Ces deux dernières réformes étaient très légitimes, et, d'ailleurs, plus liées qu'il ne semble. Mais les partisans du vers libéré, qui se flattaient de conserver la loi délicate de l'alternance, ne s'aperçurent même pas qu'elle était constamment violée par eux. Il est vrai qu'elle l'était aussi par les romantiques et les classiques. En effet, pour l'oreille, ainsi que M. Maurice Grammont l'a nettement établi, les véritables rimes masculines sont celles qui terminent le vers par un son de voyelle, et féminines celles qui terminent le vers par un son de consonne. Ainsi des rimes comme *mur*, *Semur*, — *lac*, *hamac* — sont féminines au même titre que *laque*, *plaque*, — *murmure*, *ramure*, tandis que *voient*, *soient*, — *roue*, *joue*, — sont masculines tout autant que *voit*, *soit*, — *roux*, *joujoux*. Il en résulte qu'on peut faire rimer ensemble *mur* et *murmure* (féminines), *joie* et *roi* (masculines). L'alternance ne satisfera donc véritablement l'oreille que si elle fait succéder les rimes qui terminent le vers par un son de consonne aux rimes qui terminent le vers par un son de voyelle, et non, comme continuait à le vouloir absurdement l'ancienne technique, les rimes

terminées par un e muet ou une syllabe muette aux rimes sans e muet ou syllabe muette. Si, par exemple, M. Poincot a raison de laisser parfois rimer le singulier et le pluriel, il s'illusionne quand il croit observer l'alternance dans cette strophe :

*J'ai vu des vieux gémir sur d'hostiles grabats,
Des mères qu'affolaient les maigres mains tendues
De petits innocents qui ne comprennent pas
Que l'on ait par la faim les entrailles tordues.*

Un des protagonistes de l'Ecole française, M. Georges Normandy, (1) réclamait de plus qu'il ne fût plus besoin d'élider l'e muet à l'intérieur des vers :

Les roues d'un tombereau craquètent sur le sable.

Beaucoup de poètes, qui n'ont pas appartenu au groupe restreint de l'Ecole française, ont usé d'un vers plus ou moins libéré. On pourrait citer Madame de Noailles. Mais d'autres accentuent la désagrégation de la technique classique, sans avoir cependant le courage d'aller jusqu'au vers-libre. Ils se permettent des licences tout à fait contraires à l'esprit du vers traditionnel; ainsi M. Maurice Magre usera de fausses rimes ou d'assonances assez voisines de la rime pour produire, dans la succession régulière des sonorités, à peu près le même effet à la

(1) « *Je prétends, en effet, que si, pour nos oreilles d'harmolistes, l'e muet est perceptible, sa présence n'allonge pas le vers, anatomiquement parlant, et qu'il y a de jolis effets à tirer de sa présence.* »

fin du vers (1); il fera rimer entre elles des sonorités masculines et féminines (2).

Ces libérations progressives — dues à l'influence du vers-libre, qui, lui, s'était libéré d'un coup et totalement — ont l'avantage de faire ressortir nettement les caractéristiques de la technique traditionnelle. Libéré des lois de la césure, de l'alternance, de l'hiatus et de l'enjambement, si le vers ancien nous paraît encore conserver son allure, c'est que ses deux seuls principes fondamentaux sont : 1° le compte exact des syllabes; 2° la rime. Toutes les autres règles sont accessoires. On peut reconnaître comme filles légitimes de la technique classique toutes les prosodies qui reconnaissent le principe de la mesure du vers et le principe de la rime.

Quand l'un ou l'autre de ces principes est attaqué, il n'y a plus vers classique. Toutefois, sans qu'il y ait violation à proprement parler de la règle, celle-ci peut encore être assez diversement interprétée. C'est ainsi que le compte des syllabes prête à bien des discussions. Eliminons le cas de l'élision de l'e muet (il est certain que le mot *joie* peut et doit compter pour une seule syllabe, qu'il soit ou non suivi d'un mot débutant par une voyelle). Mais certains poètes, désireux de se rapprocher du langage populaire, prétendent ne compter à l'intérieur du vers que les syllabes prononcées couramment. On voit les

-
- (1) *Nous sommes descendus sous la terre profonde...
Des temples, des vaisseaux et des arcs de triomphe.
Nous sommes les vaincus, les souffrants qui gémissent ;
La misère a joué dans un grand clairon triste.*
- (2) *Nous marchons ; l'air est tiède et lourd et plein d'éclairs...
Nos outils font du bruit ; les astres qui passaient...*

langers d'une telle licence. C'est la porte ouverte à toutes les incorrections de la conversation familière. Le péril serait évidemment beaucoup moindre à autoriser le poète à ne pas compter une syllabe muette à l'hémistiche; cet usage, connu avant la Renaissance (1) peut, en effet, conserver un aspect légal; il n'est que l'assimilation de la fin des demi-vers avec la fin du vers; et il y aurait même lieu de l'admettre si l'on acceptait la répartition méthodique entre rimes véritablement féminines et masculines indiquée plus haut, car il n'est pas plus choquant d'avoir à l'hémistiche le mot *murmure* que le mot *Semur*. Quoiqu'il en soit, ces deux libertés sont fréquentes chez Paul Fort, dont les vers ont une allure le plus souvent classique, en dépit de l'artifice typographique par lequel le poète leur donne l'apparence de la prose. « Le vers suit les élisions naturelles du langage. Il se présente comme prose, toute gêne d'élision disparaissant sous cette forme. »

« *Mes peines de mes jours de Paris, où sont-elles?*

|Là-|¹bas |²deux |³trains |⁴se |⁵croisent || ⁶com|⁷me |⁸deux |⁹
hi|ron|¹⁰delles.|¹¹»
¹²

Néanmoins, aucune règle ne déterminant ces « élisions naturelles », il y a quelque flottement et quelque arbitraire dans leur reconnaissance :

«|La |¹ce|²rise |³com|⁴men|⁵ce à |⁶rou|⁷gir, |⁸mon cœur à
n'avoir plus de peine, |¹et |²les |³la|⁴van|⁵diè|⁶res |⁷à |⁸rire |
le long de l'Oise et de la Seine. »

(1) Cf. Littré. *Histoire de la Langue française*. Etude sur la poésie homérique et l'ancienne poésie française. « Autrefois l'hémistiche était considéré comme une fin de vers. Ainsi dans un poème du treizième siècle, il est dit de Berthe :

Oncque plus douce chose ne vi ne n'acointai ;
Elle est plus gracieuse que n'est la rose en mai. »

De même, le principe de la rime est sujet à bien des interprétations. Des poètes, comme M. Maurice Magre et comme M. Paul Fort lui-même, se contentent parfois d'assonancer. Mais on sait que la rime pauvre, fréquente chez les classiques, n'est, à proprement parler, qu'une assonance. Encore faut-il remarquer que chez eux, c'est sur l'assonance même que se termine le vers (1); ils diffèrent en cela de nos plus vieux poètes chez qui l'assonance peut indifféremment précéder ou suivre la consonne dans la syllabe terminale (2). Si donc on peut considérer comme ressortissant encore à la technique classique des vers assonancés, ce sera à la condition que l'assonance y soit rigoureusement terminale, y soit une rime pauvre. Par contre, il semble difficile d'admettre encore dans la technique classique quelques essais pour introduire ce qu'on a appelé parfois « contre-assonance », « rime de consonne », ou même, fâcheusement, « contre-rime » (3); ce phénomène consiste tantôt en la répétition de la consonne terminale sans répétition de la voyelle (*art, or*), tantôt, plus richement, en la répétition de deux consonnes entourant

-
- (1) *Les chants désespérés sont les chants les plus beaux
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.*
(Musset)

- (2) *Seigneurs barons, Charles nus laissat ci.
Par nostre rei devum nus bien murir.*
(Chanson de Roland).

(3) La contre-rime est, à proprement parler, un effet produit par un entrecroisement de rimes qui ne correspond pas à l'entrecroisement des mètres. Par exemple :

*Mourir non plus n'est ombre vaine. 8 a
La nuit quand tu as peur, 6 b
N'écoule pas battre ton cœur : 8 b
C'est une étrange peine. 6 a*

(P.-J. Toulet)

une voyelle différente (*rime, rame*). En réalité, ces effets intéressants, dont abuse la gaminerie adroite de M. Tristan Derême, ne sont pas dans l'esprit de l'ancienne technique, qui exige *toujours* à la rime une répétition vocalique. D'ailleurs ils n'en sont pas issus. Déjà Rimbaud et les Symbolistes en firent un emploi heureux. Ils appartiennent, comme on le verra plus loin, à la technique la plus récente du vers français que nous avons appelé vers classique-moderne.

CHAPITRE III

LE VERS-LIBRE

Il n'y a pas de technique du vers-libre. Jamais les poètes qui l'ont employé n'ont voulu construire une prosodie. Et si le vers-libre n'a pas réussi à s'imposer, ce n'est pas faute de poètes — de grands poètes ont écrit en vers-libres —, mais pour avoir manqué d'un Malherbe qui en fixât les principes. Le vers-libre a suscité des travaux nombreux, mais aucun ne se proposait d'élaborer une métrique. Peut-être la tâche était-elle impossible? Une technique exige des lois, d'une part, et des ouvriers, d'autre part. Les vers-libristes récusaient les règles, et ils réclamaient une entière indépendance personnelle. Chacun se forgeait son instrument. C'est bien cette anarchie que signifiait l'épithète de « libre ».

Personne n'a défini le vers-libre d'une façon positive. C'est qu'en effet il s'est surtout présenté comme une négation. Le symbolisme a surenchéri sur la liberté romantique. Et, d'un coup, il s'est affranchi, en prosodie, de toutes les règles. Les deux principes fondamentaux : compte des syllabes et rime, que nous avons reconnus au vers classique, le vers-libre les viole sans scrupule. Il est essentiellement révolutionnaire, et sa définition serait assez bien : la négation du vers classique. — C'est même ce caractère anarchique qui aurait toujours dû permettre de distinguer le vers-libre symboliste du vers,

appelé libre aussi, employé par La Fontaine ou Molière, et qui est classique et soumis à toutes les règles de la technique traditionnelle, sauf la liberté unique de varier de longueur au cours de la strophe, mais encore sous condition que la numération des syllabes soit précise (1).

Le vers-libre moderne, appelé aussi vers polymorphe, ne subit aucune contrainte. Sa longueur n'est pas déterminée (2). Aucune règle pour les césures. Aucune règle pour les hiatus. Aucune règle pour les rimes : elles sont facultatives, distribuées au gré du poète, sans distinction entre masculines ou féminines, singulier ou pluriel, remplacées souvent par des assonances, souvent absentes. L'agencement des strophes n'a rien de régulier; les vers s'y succèdent sans proportions définies. Ce qui est plus grave encore, le compte des syllabes n'est pas réglementé, en sorte qu'il y a des vers-libres qu'on ne sait comment lire; le poète ne nous dit jamais les syllabes qu'il compte. C'est l'individualisme le plus complet.

Cette « personnalisation » de la technique — c'est-à-dire, proprement, la disparition de celle-ci par évanouissement — a été une des revendications du vers-librisme :

(1) *Ne t'attends qu'à toi seul; c'est un commun proverbe.*

Voici comme Esope le mit

En crédit.

Les alouettes font leur nid

Dans les blés quand ils sont en herbe...

(2) Moréas, au temps de son symbolisme, a écrit ce vers de 21 syllabes :

C'était (tu dois bien t'en souvenir), c'était aux plus beaux jours de ton adolescence. — On sait qu'il revint à la pure technique classique, après s'être aussi amusé à des archaïsmes prosodiques (e muet compté pour une syllabe comme chez Ronsard).

« ... le Poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être, sans qu'aucun « législateur du Parnasse » ait à intervenir. » (Vielé-Goiffin). « Cette forme, il la doit trouver moins dans les règles admises et les prosodies officielles qu'en lui-même. » (Verhaeren) « De l'individualité du rythme il faut conclure à une forme ad hoc » (Saint-Pol-Roux). On pourrait multiplier ces déclarations. Nous sommes fondés à conclure : technique personnelle? pas de technique.

Les protagonistes du vers-libre, s'ils ne l'ont pas organisé, l'ont du moins défendu. Pour prouver sa légitimité, ils ont cherché à le faire reposer sur un principe constitutif. On constate alors de surprenants appels à des sciences expérimentales; on utilise la phonétique, la psycho-physiologie, etc... On semble oublier que l'esthétique est normative; il y a des théories respiratoires du vers, des théories émotives, sans compter les théories cosmologiques. La croyance la plus répandue, et la plus confuse, est que ce qui fait le vers, c'est le rythme. Le rythme est, bien entendu, tout personnel. C'est l'émotion poétique qui l'engendre. Le vers est l'aboutissement spontané de cette impulsion.

Dans le rythme, qu'ils ne définissaient pas, les symbolistes voyaient le principe d'une organisation intérieure du vers. Mais chacun concevait le rythme à sa façon, comme nous le verrons plus loin. M. Robert de Souza, qui est un des rares théoriciens du mouvement symboliste, mais qui embrouilla les questions par des emprunts à la phonétique expérimentale, eut le mérite de déclarer qu'en réalité il n'y a pas de vers-libres. Il protesta aussi contre la négligence de nombreux vers-libristes. Il comprit qu'avec le vers-libre certaines façons arbitraires de couper les vers étaient absurdes. Enfin, il vit que le principe du vers-libre

devait être l'accent. Après quoi, il se soucie peu d'en régler l'emploi. Il le fait dépendre de l'émotion. — Tous les vers-libristes qui, soit personnellement, soit d'après les travaux de M. de Souza, ont parlé d'accent (et bien souvent sans définir la nature de cet accent) n'ont, pas plus que M. de Souza, cherché à en donner une codification. Quelques habiles ont laissé entendre que le poète usait d'une technique savante, mais sans jamais consentir à l'exposer. Même en 1912, un quart de siècle après le lancement du vers-libre, un poète de talent, M. André Spire, écrit : « *Le public n'a pas besoin de connaître les secrets de notre art* (1) ». — Pour les uns, l'accent, qui fait le vers, est un accent tonique, pour d'autres un accent oratoire, ou encore un accent d'impulsion; on parla d'un accent de passion; on émit l'idée que l'accent de durée avait plus d'importance, en français, que l'accent de force (ou d'intensité); et même on mêla ensemble toutes ces notions. La strophe ne fut pas mieux définie; les vers de toutes longueurs y pouvaient prendre place pourvu que la cadence générale n'en souffrît pas; l'affectivité dictant le rythme, la strophe reproduisait la courbe de l'émotion : c'est ce qu'on appelait la strophe analytique.

Il est étrange qu'ayant deviné l'importance de l'accent, les vers-libristes n'aient pas fondé dessus une technique solide. Il est vrai qu'ils en avaient une notion confuse. C'était chez eux un mot commode, comme celui de rythme. On constate, en effet, en lisant les œuvres des vers-libristes qu'aucun d'eux ne construit ses vers uniquement sur l'accent (2). Il faut arriver au début de ce siècle pour

(1) André Spire. *Sur la technique du vers français*. Mercure de France, 1^{er} août 1912.

(2) Pas même M. Robert de Souza, qui fait sans cesse appel, dans ses poèmes, aux principes traditionnels.

trouver, parfois, chez M. André Spire et chez quelques autres, des strophes qui n'utilisent aucun des procédés de l'ancienne technique (rimes, assonances, allitérations, proportions dans le compte des syllabes); encore est-il souvent difficile de trouver la place des accents qui devrait être évidente : encore se demande-t-on souvent si le rythme est bien différent de celui d'une prose heurtée :

*J'ai voulu vivre
De tout mon corps, de mes bras, de mes muscles,
Tant que tu étais jeune, joyeux,
O mon corps.*

En réalité, les vers-libristes, pour donner au vers une unité, ont emprunté à la technique ancienne des procédés qu'il est intéressant de voir tenir la place de cet accent mal défini. Le créateur du vers-libre (probablement avant Lafargue), M. Gustave Kahn (1), use d'un vers à césures multiples dont il apparente les éléments par des assonances, des allitérations et des rimes intérieures; la strophe assemble les vers par les mêmes procédés; des vers restent blancs. Parmi tous les vers-libristes, M. Gustave Kahn est certainement celui qui a créé la forme de vers la plus ferme et, toutefois, la moins proche du vers traditionnel. La raison en est que, malgré les emprunts à la technique classique, le vers est constitué par un assemblage de cellules indépendantes (cette indépendance nous paraît bien marquée par le fait que l'e muet qui termine un élément est traité de la même façon que l'e muet qui termine un

(1) Préface des *Palais Nomades*, Paris, Tresse, 1887; 2^e édit. Paris, Mercure de France 1897; et *Revue Indépendante* (1888).

vers) : sous les revendications de liberté totale, nous retrouvons, par bonheur, un ordre, une symétrie, et nous nous convainquons que le vers-libre ne parvient à exister qu'à condition de se démentir.

*Les harpes sont éclalées, les harpes, hymnaires
Aux louanges des mains morbides de la lente souveraine;
Les rênes au long du char désorbité traînent.
Voici l'allégresse des âmes d'automne,
La ville s'évapore en illusions proches,
Voici se voiler de violet et d'orangé les porches
De la nuit sans lune.
Princesse qu'as-tu fait de ta tiare orfévrée ?*

Jules Laforgue a, en réalité, usé peu souvent du vers-libre. Il possédait une grande habitude du vers classique traité familièrement, et, notamment, du vers libre classique. Son vers-libre moderne, à quelques licences près (chez lui le ton autorise des apostrophes à la place des muettes), est compté exactement ; de plus, la fréquence des rimes accentue la régularité :

*Blocus sentimental ! Messageries du Levant !
Oh ! tombée de la pluie ! Oh ! tombée de la nuit,
Oh ! le vent !...
La Toussaint, la Noël et la Nouvelle Année,
Oh ! dans les bruinés, toutes mes cheminées !...
D'usines...*

Verhaeren, qui usa magnifiquement de la forme classique au milieu même de ses vers-libres, avait le sentiment de la nécessité d'une architecture. La fougue et la sonorité de sa poésie, et surtout sa façon d'envisager le monde

moderne ont créé une confusion; il passe pour un poète essentiellement heurté. Au fond, sa strophe unit des vers dont les syllabes sont exactement comptées. Généralement, ils sont, ou de la même longueur, ou dans une proportion bien calculée (par exemple, on trouvera des strophes : 8-10-10-8-6 ; 10-8-8-4-8-8-4-8 ; 8-8-8-4 ; 8-8-6-4-8-2-8-8) ;

les vers impairs mêlés parfois aux vers pairs y produisent plutôt un effet dissonant qu'une rupture anarchique. Si l'on ajoute que Verhaeren use abondamment de la rime (beaucoup plus que de l'assonance), on comprendra combien son vers est loin de la prose invertébrée que certains baptisent de vers-libres. C'est un poète très soucieux d'une cadence régulière. Sa strophe vit d'oppositions et de ressemblances métriques. Il ne peut pas ne pas être attentif au nombre.

*Je suis le fils de cette race
Dont les cerveaux plus que les dents
Sont solides et sont ardents
Et sont voraces.*

*Je suis le fils de cette race
Dont les desseins ont prévalu
Dans les luttes profondes
De monde à monde,
Je suis le fils de cette race
Tenace
Qui veut, après avoir voulu,
Encore, encore et encore plus.*

Ces exemples suffisent pour qu'on voie que le vers-libre s'est rarement résigné à vivre du seul rythme émotionnel...

Soit par combinaison de vers plus ou moins heureusement proportionnés, soit en marquant la fin des vers par des rimes ou des assonances. soit des deux façons à la fois, les poètes ont individualisé le vers autrement que par l'accent. M. Henri de Régnier mêlait à des mètres généralement classiques quelques mètres impairs; Francis Vielé-Griffin, soucieux de la courbe des strophes, la laissait agréablement incisée et usait abondamment de l'assonance et de la rime; Saint-Pol-Roux réussissait, tout en jouant de toutes les ressources des sonorités terminales, à se servir couramment de vers de plus de douze syllabes. Plus près de nous, M. Tristan Klingsor apporte un grand soin aux sonorités terminales, au mélange des mètres; il use de vers longs (9 à 13 syllabes) sans césure qui produisent un effet particulier et que, d'ailleurs, une oreille éduquée saisit facilement; il est évident que ces vers d'une seule mesure ne sont pas fondés sur l'accent qui exige, dans le vers français du moins, des coupures marquées.

*Ne sais-tu pas que tout s'oublie,
Cher cœur, débordant de mélancolie;
Un jour ne m'oublieras tu pas aussi,
Toi mon délice et mon souci?*

*Se peut-il que tant de bonheur,
A son tour s'enfuie,
Et que cette musique sur la tèvre meure
Comme un chant achevé sur la flûte de buis.*

*Mais à quoi donc vais-je rêvant?
Après le beau temps vienne vent,
Bruine et pluie;
Après l'amour, oublié.*

M. André Salmon, tantôt scande vigoureusement des vers de forme classique en variant leurs longueurs et en usant de la rime ou de l'assonance, tantôt se contente de ponctuer la strophe de rimes destinées à faire reconnaître l'individualité de vers sans mesure bien définie :

*Un conseil de soldats se tient à l'Opéra,
Une corneille grise et noire poursuivie par les rats
Traverse la Néva plantée de réverbères inclinées,
[car la débâcle commence.*

Innocence !

Innocence !

M. André Spire se sert peu des procédés de l'ancienne technique. Toutefois il a souvent tendance à composer des strophes en vers sans rimes de longueur égale (vers blancs) ou à peu près égale :

*Je vous ai vus pencher sur les routes ardentes
Vos milles petites mains remuantes et fraîches,
Platanes, dont les troncs montent comme des colonnes,
Dont le faite s'incline comme la nef d'un temple.*

On a vu plus haut que les vers-libres proprement dits se distinguaient malaisément de la prose. — Bref, les vers-libristes n'ont jamais appliqué consciemment et volontairement le principe de l'accent; chacun d'eux a usé de procédés empruntés à l'ancienne technique et n'a réussi à écrire des vers organisés que dans la mesure où il renonçait à la liberté revendiquée en théorie.

Le vers- libre n'a pas été un vers fondé sur l'accent. Trop influencés, sans doute, par le prestige de l'ancienne

technique qu'ils ont toujours saluée (et non décriée comme on l'a dit parfois) et dont quelques-uns voulaient faire un cas particulier de la technique du vers-libre (conception bizarre et contraire aux principes théoriques des deux tendances). les vers-libristes n'ont jamais présenté à la critique un poème exemplaire dont les accents eussent été typographiquement indiqués. Le vers-libre n'a été qu'un compromis du vers classique, quand il n'était pas tout simplement un vers anarchique. On peut dire qu'il y a eu autant de vers-libres que de vers-libristes.

Cette question de l'accent ne peut s'abandonner. Elle doit nous retenir encore pour une distinction importante. Le vers latin est rythmique, le vers allemand est rythmique. Mais le premier se fonde sur la quantité, le second sur l'accent. L'un dispose des syllabes longues et brèves, l'autre des syllabes fortes et faibles, en éléments rythmiques appelés pieds. En français, les longues et les brèves ne permettent pas, faute d'une différenciation évidente, la constitution d'un vers quantitatif. Les tentatives de vers mesurés faites par Baïf, Jodelle, Pasquier, Rapin, d'Aubigné, (1) etc. ont échoué. Le vers français pourrait-il, par contre, être accentué? Oui et non. Il faut s'entendre. L'accent de mot est faible en français, et, en ce sens, il ne serait pas possible de construire des vers avec des syllabes toniques comme en anglais ou en allemand. Pas plus qu'on n'imagine un vers français fondé sur des successions de longues et de brèves, on ne le conçoit établi sur une suite de fortes et de faibles. L'erreur de certains phonéticiens est de conclure de la pré-

(1) Sainte-Beuve. *Tableau de la poésie française au XVI^e s.*, 2 vol., Paris, Renduel, 1828, — Charpentier, 1843, — Lemerre, 1876.

sence au principe; mais, si la durée et l'intensité existent, encore faut-il qu'elles soient marquantes et reconnaissables pour servir d'éléments à un système prosodique. Or il n'en est rien. Par contre en français, l'accent de phrase, c'est-à-dire l'accent de force mis par la voix sur les mots importants du discours, permet la constitution de phrases nettement accentuées. Tout à la différence de l'accent de mot qui est invariable et porte toujours sur la même syllabe du mot, l'accent de phrase varie avec le sens. Un discours a des accents de phrase bien marqués. Ils sont évidents chez Bossuet, chez Chateaubriand, chez Flaubert. Il faut aller plus loin : tous les vers classiques sont accentués. On sait que l'alexandrin a généralement quatre accents :

C'est Vénus toute entière à sa proie attachée.

Cette accentuation est une des ressources harmoniques des poètes. On peut sans crainte affirmer que tous les bons vers sont bien accentués. Chez les classiques, les romantiques et les parnassiens, le système rythmique recouvre donc le système syllabique. Mais il convient de remarquer que seul ce dernier est codifié, tandis que l'autre est laissé à la liberté du poète. — On peut se demander si, par un renversement original, un vers nouveau n'aurait pas pu se constituer : il n'aurait pas été codifié sous le rapport des syllabes et de la rime, mais il l'aurait été sévèrement sous celui de l'accent. Or jamais la moindre esquisse de prosodie rythmique, de technique de l'accent, n'a été donnée par les vers-libristes, même par ceux qui voyaient confusément dans l'accent le principe du rythme. C'est peut-être dommage. Nous croyons, a priori, qu'une des lois essentielles de cette technique accentuelle inconnue aurait dû fixer le nombre des éléments rythmiques du vers, et les rapports des vers entre eux. Il aurait, d'ailleurs.

été délicat de fixer l'étendue de chaque élément, puisque jamais l'accent de mot n'aurait eu à intervenir; il semble que l'élément n'aurait pas dû dépasser cinq à six syllabes. Il serait peut-être instructif d'essayer sur des « monstres » cinq ou six vers composés, par exemple, chacun de quatre éléments accentués selon un sens évident et sans considération de compte de syllabes ou de rime. C'est une expérience à faire. — Nous avons vu que l'accent de phrase rythmait le vers traditionnel, sans entrer dans sa codification. Dans la mesure où les vers-libristes se sont servi du vers classique — et cette mesure est importante — on trouvera donc chez eux des accents, comme on en trouve d'ailleurs dans toute parole humaine. S'ils sont bien distribués, on aura de bons vers classiques. Mais il faut écarter toute équivoque; le vers-libre, pour contenir nécessairement des accents, n'a jamais été un vers construit sur l'accentuation. Le vers purement et exclusivement accentué n'existe pas dans la poésie française. L'accent y est une ressource non codifiée; il en est de même des allitérations.

Le besoin d'une plus grande fermeté théorique se fit sentir chez quelques poètes. Deux d'entre eux, pourtant bien différents, et appartenant au groupe de l'Abbaye, MM. Charles Vildrac et Georges Duhamel se préoccupèrent, dans des « *Notes sur la technique poétique* » (1), d'apporter plus de discipline dans le vers-libre. Ces pages ingénieuses étaient animées d'un grand esprit de conciliation. Comme le dit M. Henri Ghéon (2), « on sent qu'il va

(1) Georges Duhamel et Charles Vildrac. — *Notes sur la Technique poétique*, Paris, 1910.

(2) Henri Ghéon. — *Une discipline du vers libre (selon MM. Vildrac et Duhamel)*. — Nouvelle Revue française,

s'agir pour eux de justifier à la fois les poétiques les plus dissemblables. » « Ils éludent complètement la question de l'accentuation » « L'alexandrin est leur point de départ, « leur modèle », et « il fait partie de leur liberté. » Ils proposent comme lois facultatives : 1° la constante rythmique : — un « corps numérique fixe » « bat la mesure dans la mélodie continue » de la strophe :

En allant vers la ville où l'on chante aux terrasses
Sous les arbres en fleurs, comme ds bouquets de fiancées
En allant vers la ville, où le pavé des places
Vibre au soir rose et bleu d'un silence de danses lassées.
(HENRI DE RÉGNIER)

La voix retentit comme un hymne paré d'étoiles
Parmi les drapeaux et les miroirs de fête
Des cadences de marteaux géants dans des forges
Hantées de chanteurs athlètes.

(GUSTAVE KAHN).

Il peut se déplacer, se répéter dans le même vers, se combiner avec un autre corps numérique, etc...

1^{er} avril 1910. — Notons ici que cette discipline du vers-libre a été parfois confondue avec la technique du vers classique-moderne. Le lecteur se rendra facilement compte qu'elles sont, en réalité, foncièrement étrangères. L'erreur sur ce point nous paraît due au fait que MM. Vildrac et Duhamel appartenaient au même groupe littéraire que MM. Romains et Chennevière ; mais prêter uniformément à tous les poètes de l'Abbaye la communauté d'une technique poétique est aussi faux que de les englober, sans exception, dans l'Unanimisme. Ce qui est vrai, au point de vue technique, c'est que MM. Vildrac et Duhamel ont senti le besoin d'une règle sans avoir eu la volonté de la forger ; mais cette tendance les a heureusement amenés à cadencer leurs vers, à les régulariser par des procédés sans rigueur mais

il est clair que la constante rythmique s'impose rarement avec évidence; 2° l'équilibre rythmique : — les corps numériques se répondent comme les membres d'une proportion.

Cette rose — à ton corsage
Cette fleur rouge -- à ton col entr'ouvert...
(ANDRÉ SALMON)

Elle ne mouille pas | tout le monde (6-3),
Elle ne désaltère pas | toutes les soifs (8-4),
Elle ne doit pas empoisonner | tous également (9-5).
(GEORGES DUHAMEL).

3° la symétrie : symétries d'aspect variés, notamment de césures :

Le palais s'est effondré | sous les mousses,
Le palais s'est désagréé | sous les efforts de partoul.
(GUSTAVE KAHN).

Ces trois lois se ramènent, selon M. Henri Ghéon au principe du « parallélisme. » Par leur esprit, elles étaient bien incapables de régulariser le vers-libre; elles n'y prétendaient d'ailleurs pas; elles ne constituaient que des remarques suggestives. La technique qui devait créer un instrument original n'était cependant pas étrangère à MM. Vildrac et Duhamel. Ça et là, dans leurs œuvres,

intéressants (voir *supra*), et même à y mêler assez souvent des strophes en vers de *mesure égale* et dont quelques-unes, musicalement *accordées* par l'instinct du poète plus que par sa conscience claire, se trouvent ainsi ressortir à la technique classique-moderne. Ils ne sont pas les seuls, parmi les poètes d'hier et d'aujourd'hui, à avoir tendu au vers nouveau, sans l'avoir clairement conçu. De là des défaillances prosodiques.

parmi des vers-libres, on trouve des strophes conformes à la technique du vers classique moderne. Il ont évidemment subi l'influence de leur compagnon de l'Abbaye. M. Jules Romains qui est le créateur du vers régulier nouveau. Peu à peu et d'œuvre en œuvre il en a pris conscience. Si, dans la fougue volontaire des premières œuvres (*La Vie unanime*, *Un être en marche*), cette technique ne se dégageait pas encore dans toute sa plénitude et toute son excellence, elle manifestait du moins son principe essentiel, rigoureusement appliqué : la mesure régulière du vers. Avec les *Odes*, avec *Europe* surtout, le principe des accords, appliqué nettement dans les premières œuvres, est enrichi, assoupli, complètement mis au point (1). La nouvelle technique profitait sur ce point de l'expérience vers-libriste qui avait tenté beaucoup d'essais de musique verbale. La principale utilité de l'Anarchie vers-libriste avait donc été la mise au jour, par les recherches personnelles, de procédés nouveaux. Ces matériaux étaient destinés à être élaborés par une poésie plus consciente de ses conditions. Le vers-librisme a travaillé pour les poètes du vers classique-moderne.

— Il faut, avant d'abandonner le vers-libre, lui rattacher toutes les tentatives qui s'échelonnent depuis la prose rythmée jusqu'au vers libéré. Il convient de citer tout particulièrement le verset de M. Paul Claudel :

O grammairien dans mes vers ! Ne cherche point le chemin, cherche le centre ! mesure, comprends l'espace compris entre ces feux solitaires !

(1) Il peut être intéressant de noter qu'après *La Vie Unanime* (1908) et *Un Etre en Marche* (1910), M. Romains renoncera à écrire des poèmes entiers en vers classiques, rimés exactement. On sent que, dans ses premiers livres, la technique nouvelle se dégageait de l'ancienne, sans rompre définitivement avec elle.

Que je ne sache point ce que je dis ! que je sois une note en travail ! que je sois anéanti dans mon mouvement ! (rien que la petite pression de la main pour gouverner).

Que je maintienne mon poids comme une lourde étoile à travers l'hymne fourmillante !

*J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre, . . .
Et je le définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double et réciproque*

Par laquelle l'homme absorbe la vie, et restitue, dans l'acte suprême de l'expiration

Une parole intelligible.

C'est une prose admirable qui, par ses coupures, correspond beaucoup mieux aux mouvements de l'inspiration que les vers-libres; il est évident qu'il ne saurait y avoir de vers sans règles fixes; si c'est la liberté qu'on désire *avant tout*, la prose sera seule capable de la satisfaire. — Tout à l'autre extrémité de l'échelle poétique, il faut situer un instrument singulier; c'est, si l'on peut dire, le vers faux. On sait que Verlaine disait des vers de Rimbaud qu'ils étaient « *délicieusement faux exprès* ». Effectivement, Rimbaud, qui en peu de poèmes a trouvé moyen de rassembler par avance tous les procédés sonores que vont « découvrir » les vers-libristes, Rimbaud a su obtenir, le premier, des effets d'indécision et, selon M. Gustave Kahn, « de très habiles dissonances sur la métrique ancienne, »; mais, à bien y regarder, les vers de Rimbaud ne sont pas faux; on s'y trompe : 1° parce qu'il use beaucoup des mètres impairs, 2° parce qu'il varie parfois la longueur du vers dans la même strophe, 3° parce qu'il change parfois son système de vers à chaque strophe; mais — sauf dans deux poèmes en vers-libres proprement dits : *Marine* et *Mouvement* — sa musique est très régulière,

et de plus très savante (*La Rivière de Cassis*, : 1^{re} strophe : 11, 5, 11, 5, 11, 5; 2^e et 3^e strophes : 11, 7, 11; 7, 11; 7. *Bonne pensée du matin*, : 1^{re} strophe : 9, 8, 8, 4; 2^e strophe : 9, 8, 10; 4, 3^e strophe : 10, 9 (ou 10), 8, 6; 4^e strophe : 6, 8, 8, 12). — Où l'on trouverait véritablement des effets obtenus par des vers faux et boiteux, c'est dans les premières œuvres de M. Francis Jammes; ce poète plein de malice les mêle à des vers exactement comptés :

Puis un jour le roman du Musée des familles (12)
Finissait, comme un baiser dans un beau soir. (11)
Et puis, un autre jour, la mère de famille (12)
Faisait mander sa chère enfant dans le parloir. (12)

Depuis les *Géorgiques chrétiennes*, M. Francis Jammes est revenu à plus de régularité. Il a adopté un vers fortement libéré comme en témoigne ce petit Art poétique :

Devenu trop sonore et trop facile et lâche
Le pur alexandrin, si beau jadis, rabâche.

Le vers libre ne nous fit pas très bien sentir
Où la strophe s'en vient commencer et finir.

Mais quelques libertés, quand il les voulait toutes,
Ce dernier les conquît. Elles ouvrent la route.

Si rares qu'elles soient, elles sont bien assez.
Les vers seront égaux et pas assonancés.

Comme l'oiseau répond à son tour à l'oiselle
La rime mâle suit une rime femelle.

Quoique les vers entre eux ainsi soient reliés
J'accepte qu'un pluriel rime à un singulier.

*Encor tel que l'oiseau, qui du ciel prend mesure,
Le rythme ici et là hésite à la césure.*

*L'hiatus quelquefois vient à point rappeler
Celui qui est poète au plus simple parler.*

*Alors que l'e muet s'échappe du langage
Je ne veux pas qu'il marque en mon vers davantage.*

*Les syllabes comptées sont celles seulement
Que le lecteur prononce habituellement.*

*Ayant fixé ce bref mais sûr art poétique,
Mon inspiration me rouvre son portique.*

CHAPITRE IV

THÉORIE CONSTRUCTIVE DU VERS CLASSIQUE-MODERNE

Le vers que nous proposons d'appeler *vers classique-moderne* a été créé, conçu, affermi et enrichi d'œuvre en œuvre par le grand poète Jules Romains et par des poètes de ses amis, entre lesquels Georges Chennevière occupe une place importante. Les résultats de ces recherches, qui ont abouti à la constitution d'une technique viable et destinée, selon nous, à devenir de plus en plus classique, on les trouvera exposés dans le *Petit traité de versification* que vont faire paraître MM. Jules Romains et Georges Chennevière. C'est le fruit de quiaze années de réflexions et d'expériences poétiques. Chaque jour a apporté quelque chose à ce travail considérable. Bref, c'est un recueil d'observations unifiées, mais où domine le point de vue *expérimental*.

Tout au contraire, nous désirons procéder ici *a priori* et construire la technique classique-moderne à l'aide de peu de principes. Notre théorie synthétique aurait, selon nous, l'avantage de déterminer logiquement tous les cas possibles d'application. L'analyse du concret est toujours incomplète. Si attentifs qu'aient été MM. Jules Romains et Georges Chennevière, des phénomènes d'accords leur ont échappé; il en est même dont leur terminologie ne peut rendre compte parce qu'ils la débordent; en sorte que nous prétendons, assez paradoxalement, mieux manifester la propre richesse poétique de ces auteurs par notre technique synthétique que par leur prosodie expérimentale. Oui ! leur traité néglige — nécessairement, étant donné la méthode, toute de dépouillement

des faits — des beautés sonores qui, dans leurs vers, ont une importance technique primordiale, et même, peut-être, des effets encore ignorés que l'analyse ne pouvait découvrir puisqu'ils n'avaient pas été réalisés, mais que la synthèse a pu déduire et combiner *a priori*. Des poètes viendront qui, dans leurs vers, réaliseront des effets de sonorités nouveaux, nullement étrangers à la technique classique-moderne, mais qui bien plutôt résulteront de ses principes, et rempliront peu à peu les cadres qu'elle leur offre.

1 — La technique poétique moderne repose sur deux principes : la mesure régulière des vers et le système des accords.

La mesure régulière du vers était un des deux principes fondamentaux de la technique classique ancienne. La technique classique-moderne se situe donc ainsi dans la tradition. Le système des accords est un principe nouveau ; c'est en lui que réside la modernité de la nouvelle technique. Mais un certain nombre d'accords avaient déjà été employés, soit aux origines de la poésie française, soit surtout au temps du vers-libre, et déjà par Arthur Rimbaud qui, en ce sens, fut un merveilleux précurseur des poètes contemporains.

2. — La mesure régulière du vers n'est autre que le compte égal des syllabes.

a) Le vers classique-moderne se compte aussi exactement que le vers classique ancien. Par exemple :

*Il nous fallait un été
Bâti sur quatre pilastres,
Une journée en coupole
Où le pas fit un écho*

(JULES ROMAINS).

soit quatre vers comptés exactement, à raison de sept syllabes par vers.

b) Les poètes qui se satisfont en comptant à *peu près* le même nombre de syllabes, qui s'octroient le droit d'écrire des vers à *peu près* de la même longueur, ces poètes quels que puissent être par ailleurs leurs mérites, font du vers-libre : ils sont étrangers à la technique classique-moderne. Ainsi, M. Georges Duhamel, souvent fidèle au principe de la mesure, le viole dans cette strophe :

Je vis quatre chevaux noirs (7)
Sous les pommiers du mois de mai (8)
Et je fus, cette année-là, (7)
Sauvé une fois de plus. (7)

c) Corollaire : *Le vers classique-moderne n'est pas le vers-libre*. On sait que le vers-libre ne s'astreint à aucune règle, quant au nombre des syllabes. Le vers nouveau se mesure de la même façon que le vers classique, sauf qu'il ne s'astreint pas à élider *l'e muet* :

Les filles aux yeux noirs
Qui RIAIENT à midi.

(CLAUDE-ANDRÉ PUGET).

Que l'odeur BLEUE des autos entête le carrefour,
Et que, SOULEVÉE de fleurs, la lande de Cromedeyre...

(JULES ROMAINS).

Mais il n'escamote jamais la *syllabe muette* qui n'est élidée que devant une voyelle. et compte toujours devant une consonne :

*Aime la route ET son sol ferme
Et sa carcasse raboteuse*

(GABRIEL AUDISIO).

Il compte les diphtongues selon la meilleure prononciation; la liberté parfois laissée au poète est celle même de la langue :

*Ainsi d'une bûche à l'autre
La contagi-ON du feu.*

(GEORGES CHENNEVIÈRE).

*De se sentir après des heures
D'observation et de pensée*

(CLAUDE-ANDRÉ PUGET).

3. — La combinaison des mètres égaux ou proportionnels conserve un ordre.

a) La symétrie entre les vers peut être plus ou moins savante, mais elle doit toujours être réelle. Tolérer le désordre des mètres ruinerait le principe même de la mesure et nous ramènerait au vers-libre. Cette licence dans la composition strophique se rencontre généralement chez les poètes qui n'observent pas scrupuleusement le principe du compte exact des syllabes.

b) La constitution de types strophiques déterminés dépend donc du principe de la mesure et de l'ordre à conserver entre les divers mètres. Exemples d'unités strophiques : l'*Ode* de Jules Romains à 6 vers de 14 syllabes à césure médiane, — *Rengaine* de Georges Chennevière :

*Personne ne viendra
Pas même le soleil.
Sais-tu quelle heure il est ?
Deux heures.*

— *Examen*, de Georges Chennevière :

Ce que je regardais n'est plus qu'un souvenir
Depuis que je le vois.
La fleur que je sentais a perdu son parfum
Depuis que je la nomme.

etc... sans compter les types fréquents : quatrains et tercets de 6, 7, 8, 9 syllabes. — Il y a beaucoup à inventer en ce sens.

4, -- Le système des accords est constitutif du vers classique - moderne. L'accord est la répétition d'une sonorité simple. Il y a deux sortes d'accords et deux seulement : l'accord de consonne (ou accord consonantique) et l'accord de voyelle (ou accord vocalique).

Exemples d'accords de consonne (1) :

Qui me le dit qu'en ce moMent
Dans la pleine épaisseur du Monde...

Ils replongent d'un bond moL
Dans le limon éterneL

(1) MM. Jules Romains et Georges Chennevière ne reconnaissent pas d'accords de consonne. Pour eux, l'essentiel c'est la voyelle. L'accord leur paraît homophone si la voyelle est la même ; hétérophone, si elle est différente, et, même dans ce cas, le rappel des consonnes leur paraît accessoire. Nous avons tout au contraire, que dans *mer*, *mort*, l'effet sonore nous semble dû à la répétition des 2 consonnes (*m* et *r*), et non à la voyelle. A plus forte raison dans *vibre*, *sabre*. L'importance des effets résultant des consonnes ne doit pas être méconnue.

Une sorte de carrefouR
Vous appelle à la fin des Rues.
 (JULES ROMAINS).

Exemples d'accords de voyelle :

Ayant peut-être devant luI
Un des objets qui sont icI

Il faut de si grands hasArds
Et des miracles si rAres

Un peu de silence, en voicI
Je suis dans un coin bien tranquiLle.
 (GEORGES CHENNEVIÈRE).

5. --- Il y a trois sortes d'accords de consonne (ou consonantiques) et trois seulement :

	Ex. :
l'accord consonantique avant la voyelle (ou prévocalique).	mo M ent M onde
l'accord consonantique après la voyelle (ou postvocalique).	mo L éte r ne L
l'accord consonantique avant et après la voyelle (ou prépostvocalique).	carrefou R R ues

6. --- Il y a trois sortes d'accords de voyelle (ou vocaliques) et trois seulement :

	Ex. :
l'accord vocalique après la consonne (ou postconsonantique).	lu I ic I
l'accord vocalique avant la consonne (ou préconsonantique).	has A rd s r A re s
l'accord vocalique avant et après la consonne (ou prépostconsonantique).	voic I tranqui L le s

7. --- Il y a trois sortes d'accords doubles de voyelle et de consonne :

l'accord double consonantique et vocalique.	PaRIs	Ex. : ou rime (1)
	SouRIs	
l'accord double vocalique et consonantique.	b AR	ou rime (1)
	cés AR	
l'accord double à voyelles et consonnes croisées (accord croisé) inconnu dans l'ancienne technique.	Pa RIs	
	bénIR	

8. --- Tous les accords se dérivent par complication du

TABLEAU DES ACCORDS

Accords simples		Accords doubles
de Consonne	de Voyelle	
avant la voyelle { Ra.... tuera Ro...carreau	après la consonne { lA..... villa rA..... tuera	de consonne et voyelle { RA.... tuera RA.... verra
après la voyelle { aR..... César oR..... ténor	avant la consonne { Al..... régat Ar... Nisard	de voyelle et consonne { AR.... César AR.. Nisard
avant-après la voyelle { Ra.... tuera oR..... ténor	avant-après la consonne { Al..... régat rA..... tuera	croisé de voyelle et de consonne { RA.... tuera AR...Nisard

(1) Il nous paraît important de continuer à appeler rime ce qu'on a toujours appelé rime. On verra que MM. J. R. et G. Ch. appellent rimes tous leurs accords dont la voyelle est homophone, par exemple : *amorti, domestique ; grêle, frêle ; Europe roc*. Ils introduisent aussi la notion de *rime imparfaite* qui nous

Il en va nécessairement ainsi puisque le tableau comporte toutes les positions possibles de la voyelle et de la consonne dans une syllabe terminale.

a) La rime n'est qu'un cas particulier dans la nouvelle technique. Elle y joue un rôle analogue à celui de l'accord parfait en musique. On remarquera à son côté *l'accord double croisé de voyelle et de consonne* susceptible d'effets heureux et nouveaux. — Rappelons que la rime riche exige, pour mériter son nom, plus de deux éléments : en dépit de confusions fréquentes *Paris* et *souris* ne constituent pas une rime riche; comme l'a très bien montré M. Maurice Grammont la rime riche exige un élément de plus (1) que la rime ordinaire ou suffisante (*Paris* et *mari* riment richement, comme *mer* et *amer*, parce qu'ils possèdent un élément de plus que le minimum demandé : *Paris* et *souris*, *mer* et *fer*). La rime ordinaire comporte, en effet, la répétition parallèle (non croisée) d'une voyelle et d'une consonne, ou d'une consonne et d'une voyelle. S'il

semble peu positive; une *rime imparfaite* n'est pas une rime, même quand elle est une *rime imparfaite riche* : *multitude*, *amertume*; encore moins quand elle est une *rime imparfaite pauvre* : *jaune*, *autre*, qui n'est tout simplement qu'un *accord vocalique*.

Nous trouvons heureuse la notion de *rime renversée* : *julep*, *archipel*, mais pourquoi appeler encore de ce nom l'effet : *dur*, *rue*? pourquoi surtout appeler l'effet : *cortège*, *prophète*, *rime renversée imparfaite*?

(1) On définit souvent la rime riche au moyen de la *consonne d'appui*, mais celle-ci n'enrichit la rime que dans le cas où elle se termine par un son de consonne (*acCORd*, *enCORe*), nullement
1,2,3. 1,2,3.

dans le cas où elle se termine par un son de voyelle, car elle ne possède alors que le strict nécessaire pour être rime (*aiMA*,
1,2.

riMA). Nous différons donc d'avis sur ce point avec MM. J. R.
1,2.
et G. Ch.

n'y a répétition que de la voyelle, on a seulement une assonance; l'ancienne technique tolérait l'assonance sous le nom de rime pauvre, à condition que la voyelle fût à la fin des deux syllabes (*servI demI*), tandis que nos chansons de geste ne réglémentaient pas la place de la voyelle par rapport à la consonne (*servI, demI, tenIr, hâtIf, luI*). Il va de soi qu'on ne doit considérer que l'oreille dans la rime et ne pas s'occuper des accidents orthographiques. On fera rimer :

{ classe	{ aiment	{ mur	{ bijoux
{ lasses	{ thème	{ murmure	{ roue

b) Les accords peuvent être multipliés. Deux fins de vers peuvent s'accorder par deux, trois, quatre.... consonnes, diversement disposées par rapport à la voyelle :

terRiBLe	TRouBLe	SaBRe	a RMe	CâBLe
RâBLe	TRemBLe	BRoSse	o RMe	BouCLe
PReSTe	DRu	FoRt		
STuPRE	RaDe	afFRes		

etc. etc. Il est impossible de cataloguer tous les effets d'accords, mais on peut les concevoir d'un coup comme

Combinaison multiple des accords simples (1)

— Les *consonnes doubles* sont particulièrement intéressantes : *bl, st, pr, ct*, etc...

c) La voyelle de l'accord peut être doublée soit par *diphthongaison* :

mIEl	hUEr	, soit par <i>hiatus</i>	chAOs
fIER	nUEe		BilBAO

(A vrai dire, les diphthongues sont composées d'une

(1) MM. J. R. et G. Ch. ne peuvent arriver à rendre compte des effets complexes d'accords.

semi-consonne (*i*, ou *w* sous les formes *w*, *ou*, *u*) et prononcées d'une seule émission de voix (la plus ancienne prosodie comptait *devriez* pour 2 syllabes). Les voyelles en hiatus peuvent se croiser dans l'accord $\begin{vmatrix} \text{chAOs} \\ \text{bOA} \end{vmatrix}$. —

Les consonnes, s'il y a lieu, s'accordent autour de la double voyelle

$\begin{vmatrix} \text{BOA} \\ \text{BiBAO} \end{vmatrix} \quad \begin{vmatrix} \text{cLÉONe} \\ \text{NOEL} \end{vmatrix}$

d) Les accords peuvent intéresser, en même temps que la syllabe finale, la syllabe pénultième, et même parfois l'antépénultième :

$\begin{vmatrix} \text{DÉLice} \\ \text{DÉLuge} \end{vmatrix} \quad \begin{vmatrix} \text{AMéRIque} \\ \text{ARMoiRIe} \end{vmatrix}$ etc... La rime riche possède souvent un élément vocalique dans la pénultième (toutes les fois que la rime se termine sur la voyelle et que celle-ci n'est précédée que par une seule consonne) : $\begin{vmatrix} \text{IRA} \\ \text{désIRA} \end{vmatrix}$

d) Il va sans dire que les accords peuvent se prolonger et s'organiser diversement sur plusieurs fins de vers.

Par exemple : $\left\{ \begin{array}{l} \text{séQuELLE} \\ \quad \quad \quad \begin{smallmatrix} 1 & 2 & 3 \end{smallmatrix} \\ \text{caniCuLE} \\ \quad \quad \quad \begin{smallmatrix} 1 & 3 \end{smallmatrix} \\ \text{sAigne} \\ \quad \quad \quad 2 \\ \text{carrefouR} \\ \quad \quad \quad 4 \\ \text{CromeDEYRe} \\ \quad \quad \quad \begin{smallmatrix} 3 & 2 & 4 \end{smallmatrix} \\ \text{deDans} \\ \quad \quad \quad 5 \end{array} \right.$

(JULES ROMAINS).

Les combinaisons de rimes de la technique ancienne sont loin d'avoir cette variété et cet imprévu.

9. — Le système des accords n'épuise pas le système des rapports de sonorités. Le système des rapports de sonorités comporte, outre les accords, les dissonances et les sonorités qui s'échelonnent entre l'accord et la dissonance (échelle des rapports sonores de moins en moins consonants et de plus en plus dissonants). (1)

a) On montrerait facilement que le langage présente une série graduée de sonorités terminales. Immédiatement l'audessous des *accords croisés*, il y a des rapports de sonorités très intéressants, qui mériteraient presque le nom d'accords inférieurs ou de demi-accords. Ce sont, parmi les consonnes, celles qui présentent des ressemblances évidentes à l'audition : **b** et **p**, **k** et **g**, **s** et **z**, **ch** et **j**, **f** et **v**, **m** et **n**, **t** et **d** ; ce sont, parmi les voyelles, celles qui appartiennent à un même groupe : 1^o les voyelles *simples* : **a**, **â**, **é**, **ê**, **i**, **o**, **ô**, **u** ; 2^o les *nasales* : **an**, **in**, **on**, **un** ; 3^o les *composées* : **eu**, **ou**.

Ces rapports de sonorités sont extrêmement précieux. Sans les ranger parmi les accords proprement dits (bien que certains rapports en aient presque l'intensité, spécialement les rapports entre *nasales*), le poète en usera. Exemples :

(1) Il est curieux qu'aucun des effets de notre article 9 n'ait été envisagé par MM. Jules Romains et Georges Chennevière dans le *Petit traité de versification*. Leur terminologie ne porte que sur les accords proprement dits et les rimes. Les rapports de *consonnes voisines*, de *voyelles simples*, de *voyelles nasales*, de *voyelles composées*, de *consonnes terminales*, de *voyelles terminales* nous paraissent importants pour la musique du vers. Des effets spéciaux s'y rattachent.

Rapport de consonnes voisines :

*Et plus haut l'orage édiFie
Une plus accablante Voûte*

(JULES ROMAINS).

*Sonore comme une encluMe
Aux marches que tu fredonNes*

(PAUL FIERENS).

Rapport de voyelles simples :

*Nous qui avons aujourd'huI
Vécu d'un rayon dorÉ*

(GEORGES CHENNEVIÈRE).

*Nous redonnèrent sans regrEt
A des charmes moins résolUs*

(GABRIEL AUDISIO).

Rapport de voyelles nasales :

*On la sentait absENte
Dans le reste du mONde*

*Où battait faiblement
Le cœur de la provINce*

Rapport de voyelles composées :

*Passer du feu dans tes yEUx
En te rappelant le goût*

(GABRIEL AUDISIO).

*Sent contre sa jouE
Le reflet du feu.*

On peut concevoir des rapports plus faibles, susceptibles d'une délicate musique; des consonnes, même foncièrement différentes, conservent quelque communauté d'effet à la fin des vers, les lancent, pour ainsi dire, dans des directions voisines :

Rapport de consonnes terminales :

*Je m'en irai sur cette rouTe
Qui se détourne de la viLLe;*

— de même deux voyelles parentes tombent parallèlement, par exemple deux voyelles aiguës (*i* et *u*), ou deux voyelles éclatantes (*a* et *o*), etc...

Rapport de voyelles terminales :

*D'en haut venUes
Dans la prairLe...*

— Ces différences peuvent s'accroître de plus en plus, jusqu'au moment où les sonorités ne présentent plus que le rapport infime d'être toutes deux consonnes ou toutes deux voyelles quelconques sans homophonie (ce qui constitue proprement la *dissonance*).

— Les rapports de sonorités que nous venons d'examiner se combinent exactement de la même façon que les accords. On pourrait facilement prévoir leurs dispositions par un tableau identique à celui des accords.

b) La dissonance (1) est un effet sonore fondé sur la différence des sonorités. Tous les cas de disso-

(1) Bien que MM. J. R. et G. Ch. ne parlent pas de la dissonance, il est certain qu'elle joue un rôle dans leur traité. Leurs accords proprement dits sont fondés sur l'hétérophonie de la voyelle,

nances se dérivent du Tableau des Dissonances qui correspond exactement au Tableau des Accords.

TABLEAU DES DISSONANCES

Dissonances simples				Dissonances doubles	
de Consonne		de Voyelle		doubles	
avant la voyelle	Ra.... Murat Ca... délicat	après la consonne	lA..... villa lO... Othello	de consonne et voyelle	RA... Murat CO..... écho
après la voyelle	aR.... César aC.... bissac	avant la consonne	Al..... bal Ol..... col	de voyelle et consonne	AR.... César OC. Moloch
avant-après la voyelle	Ra.... Murat aC.... bissac	avant-après la consonne	Al..... bal lO... Othello	croisée de voyelle et de consonne	RA... Murat OC.. Moloch

Il y a donc : 1^o trois sortes de dissonances de consonne (ou consonantiques):

	Ex. ,
la dissonance consonantique avant la voyelle (ou prévocative).	MuRat déliCat
la dissonance consonantique après la voyelle (ou postvocative).	CésaR bissaC
la dissonance consonantique avant et après la voyelle (ou prépost vocative).	MuRat bissaC

autrement dit sur ce que nous appelons une *dissonance vocative*. Par contre, pas plus que les accords consonantiques ne jouent un rôle dans leur *Petit traité de Versification*, MM. J. R. et G. Ch. n'usent, même implicitement, de la notion de *dissonance consonantique*, dont l'importance nous paraît méconnue.

2^o trois sortes de dissonances de voyelle (ou vocaliques) :

	Ex. :
la dissonance vocalique après la consonne (ou postconsonantique).	villA othelloO
la dissonance vocalique avant la consonne (ou préconsonantique).	bAl cOl
la dissonance vocalique avant et après la consonne (ou prépostconsonantique).	bAl othelloO

3^o trois sortes de dissonances doubles de voyelle et de consonne :

	Ex. :
la dissonance double consonantique et vocalique.	MuRAt éCHO
la dissonance double vocalique et consonantique.	CésAR molOCH
la dissonance double à voyelles et consonnes croisées (dissonance croisée).	muRAt molOCH

— La dissonance peut obtenir des effets par elle-même. Dans une suite de vers accordés, un vers sans aucun accord produit un effet très particulier. Ce **vers dissonnant** est, en somme, un vers blanc. -- L'effet du vers dissonnant est peut-être encore plus sensible à la fin d'une série de vers richement accordés. Dans l'ancienne technique, ce procédé a été très familier à Hugo qui en a usé magistralement ; cette suppression saisissante de la rime au bout du développement (elle est rétablie plus loin, mais l'effet n'en existe pas moins) n'a pas été remarquée, si elle a été sentie ; c'est cependant une des ressources les plus habituelles de Hugo ; il est presque seul à l'employer :

L'homme ajoute, dressant sa bannière penchée :

— Qui me contredira soit sa tête tranchée,

Et ses biens confisqués à l'empereur. J'ai dit.

*Jésus partit. Durant cette route souvent,
Tandis qu'il marchait seul et pensif en avant,
Son vêtement parut blanc comme la lumière.*

— Verlaine a usé de la suppression de rime dans un vers de la strophe. Ex. :

*Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?*

— On conçoit que la technique moderne use de la dissonance, mais son excès serait fâcheux. A vrai dire, sauf pour produire des effets de dissonance totale (vers blanc au milieu des vers accordés), les dissonances réalisent avec les accords des mélanges extrêmement variés qui se dérivent, par complication, du Tableau des Accords et du Tableau des Dissonances. Sauf dans le cas de la rime et de l'accord double croisé de voyelle et de consonne, il y a toujours mélange d'accords et de dissonances (1). Certaines de ces combinaisons sont fréquentes :

<i>labac</i> ■ x <i>escabeau</i> ■ x	}	(accord de consonne, dissonance de voyelle);
<i>bar</i> ■ x <i>sac</i> ■ x	}	(accord de voyelle, dissonance de consonne);
<i>mer</i> ■ x ■ <i>mare</i> ■ x ■	}	(deux accords de consonne encadrant une dissonance vocalique);

(1) Une oreille sensible perçoit, plus ou moins confusément, tous les rapports de sonorités qui existent entre deux ou plusieurs vers, mais une technique ne codifie que les effets les plus

$\left. \begin{array}{l} \text{rame} \\ \text{■x ■} \\ \text{mort} \\ \text{■x ■} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{deux accords de consonnes, l'un prépostvoca-} \\ \text{lique : r, l'autre postpré vocalique : m, en-} \\ \text{cadrant une dissonance vocalique), etc. etc.} \end{array}$

L'analyse de ces combinaisons musicales serait infinie, mais on peut les concevoir toutes d'un coup comme **synthèse multiple des accords et des dissonances**.

10. — Le système des accords donne aux unités strophiques une cohésion inconnue dans le système des rimes.

La rime ne reliait guère que deux éléments, rarement trois ou plus; elle était d'ailleurs unilatérale. Les accords peuvent au contraire relier multiplement tous les éléments, et ne laisser aucun trou dans la succession harmonique. Il suffit de comparer cette strophe de J.B. Rousseau :

1	<i>Les cieux instruisent la</i>	TERRE	_____	
2	<i>A révérer leur</i>	auTEUR :	_____	
3	<i>Tout ce que leur globe</i>	enSERRE,	_____	
4	<i>Célèbre un Dieu</i>	créaTEUR.	_____	
5	<i>O quel sublime</i>	cantTIQUE,	_____	
6	<i>Que ce concert</i>	magniFIQUE	_____	
7	<i>De tous les célestes</i>	CORPS !	_____	
8	<i>Quelle grandeur</i>	infiNIE !	_____	
9	<i>Quelle divine</i>	harmoniE	_____	
10	<i>Résulte de leurs</i>	acCORDS !	_____	

dont les éléments 4 et 5 et les éléments 6 et 7 ne sont pas reliés, avec cette strophe sans coupure harmonique :

apparents. Il n'en est pas moins vrai que, philosophiquement, il n'y a pas dans le vers une voyelle ou une articulation indifférente, et que *le vers se construit, en tant que notion, comme un ensemble complexe d'accords et de dissonances*. Une technique infiniment précise en tiendrait compte et codifierait les rapports de tous les éléments possibles du vers; ce serait une *Musique verbale*. C'est une idée que nous reprendrons.

Une gloire le découPe,.....P
Un souffle saint l'enveLOPpe,P..L..O
Et voici qu'en langues d'OR.. O..R
Gonfle, s'apaise et palPiTe....P T
Sur l'enclume et sur l'auTEL. L T
La présence d'un dieu fORt... O..R

11. — Les accords peuvent être intérieurs.

Cette considération est importante. Elle n'était d'ailleurs pas inconnue des poètes de la tradition. L'usage des allitérations vocaliques et consonantiques était une des ressources musicales du vers ancien :

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

— Une seule règle suffira à régler la place des accords dans la nouvelle technique :

Il y aura accord toutes les fois qu'une sonorité sera répétée très sensiblement pour l'oreille, quel que soit le lieu des phonèmes répétés : accord terminal entre deux vers, accord intérieur entre deux vers, accord terminal-intérieur (terminal dans un vers, intérieur dans l'autre), accord intérieur dans le même vers (ou accord intérieur autonome).

Exemples :

1^o Accord terminal entre deux vers :

Le son lourd du bronze écrAse
Cette boîte de cristAl.

(HENRI DALBY).

2° Accord intérieur entre deux vers :

*Il fait revIVRE un despote
Dans le cuIVRE du clairon.*

*Un ARBRE se propageait
Au-dessus du mARBRE blanc.*

3° Accord terminal intérieur,

*Un ENFANT siffle dans la cour.
Il a l'aspect de mon ENFANce.*

(P.-J. JOUVE).

4° Accord intérieur autonome

*VerdIRAIT, vieillIRAIT, blêmIRAIT, bleuIRAIT
(J. PORTAIL).*

Et Tire, Tire, Tue !

(FRANCIS PONCE).

Ici le vers s'accorde avec lui-même. Il prend ainsi une individualité marquée, et peut se dispenser de s'accorder avec ses voisins.

12. — Il n'y a pas de poésie classique-moderne sans accords.

a) Le principe des accords a la même nécessité que le principe de la mesure régulière du vers, mais l'étendue et la souplesse du clavier laisse une place évidente à la liberté du poète. Il serait facile de prouver que les partisans de la technique moderne usent inégalement du système des accords. Tel pratique des accords savants et multiples, tel autre se contente d'un minimum. Mais les limites ne sont pas extensibles au gré du poète. — On pourrait soutenir, non sans raisons, que le principe des accords doit s'appliquer dans toute sa rigueur :

En principe, tout vers doit être accordé, soit avec un autre vers (terminalement ou intérieurement ou terminalement-intérieurement) soit avec lui-même (accord intérieur autonome).

Mais on peut admettre des dérogations en vue d'effets précis, à la manière dont l'ancienne technique assouplie tolérait un vers sans rime dans la strophe, ou même aurait pu tolérer que deux vers seulement fussent rimés dans les quatrains d'un poème et conserver toutefois à ceux-ci un dessin strophique apparent. De même, on conçoit des strophes modernes composés de vers bien accordés et de vers dissonants, mais à condition que l'ordre de la strophe soit évident, que chaque vers conserve son individualité.

La strophe peut combiner des accords terminaux et des dissonances terminales à condition de laisser au vers son unité dans l'ordre harmonique.

Exemples :

*Je ne suis pas heureux
Comme tant d'autres hoMmes,
Ce soir, bien que mon âMe
Ait toute pureté.*

(JULES ROMAINS)

*Il a tout oubliÉ
Et sa joie est si grande
Qu'il n'en sait plus la cause
Et ne sait que chantER.*

(GEORGES CHENNEVIÈRE).

b) Il est à peine besoin de dire que le vers classique-moderne n'est pas le vers blanc avec lequel l'ont confondu des esprits distraits. Le vers blanc n'est que le vers classique dépouillé de sa rime. Sa définition dialectique serait :

le vers dissonant. Le vers blanc est absurde et impossible, car, fût-ce par hasard, il ne se peut pas qu'une succession de vers un peu longue ne comporte des accords; et, en outre, il serait aussi ridicule de fonder un système prosodique sur la dissonance que de prétendre écrire de la musique entièrement dissonante. Le vers blanc proprement dit serait un principe médiocre; on sait que Voltaire s'est amusé à en écrire quelques-uns; il est curieux de constater que quatre vers de Racine arrangés ainsi par Voltaire ne sont pas devenus *blancs*, mais conformes à la technique moderne :

*Où me cacher ? fuyons dans la nuit infernale !
Mais que dis-je ? mon père y tient l'urne funeste ; (fatale)
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
Minos juge aux enfers tous les pâles mortels (humains).*

Voltaire a donc fait, au moins une fois, du vers accordé sans le savoir.

13. — La technique classique-moderne laisse à la liberté du poète le choix des césures, l'usage des hiatus, la longueur du mètre, l'accentuation des syllabes, l'alternance des sonorités terminales (mais celle-ci ne devra pas être illusoire comme dans l'ancienne technique).

a) Les césures sont placées au gré du poète. Il arrive même qu'il écrive un vers de 9, 10, 12, 14 syllabes sans césure visible :

La pluie tombe sur le cinq-centième jour de la guerre.
(JULES ROMAINS)

— Les rejets et contre-rejets doivent être exceptionnels et destinés à produire un effet précis.

b) Les hiatus sont une ressource expressive d'un emploi délicat. Certains sont indifférents.

c) La limite de la longueur du vers n'est pas fixée théoriquement. Il paraît difficile de dépasser 15 ou 16 syllabes. — Ajoutons à ce propos que l'usage des mètres impairs mériterait une étude spéciale.

d) Il ne saurait être question de codifier l'accentuation. Il n'en est pas moins vrai que, dans la nouvelle technique comme dans l'ancienne, les bons vers auront des accents bien distribués.

e) L'alternance était illusoire dans l'ancienne technique, qui considérait *lac*, comme masculine et *laque* comme féminine, *joie* comme féminine et *roi* comme masculine. En réalité, *joie* et *roi* sont toutes deux des rimes masculines, *lac* et *laque* des rimes féminines. La règle sur ce point a été définitivement dégagée par M. Maurice Grammont : Le vers est féminin quand il se termine sur un son de consonne, et masculin quand il se termine sur un son de voyelle (1). — La règle subsiste pour les accords; *ville* et *bal* sont des terminaisons féminines, *joue* et *jeu* des terminaisons masculines. — L'alternance réelle sera généralement, et spontanément, pratiquée par les bons poètes, qui laisseront rarement se succéder plus de trois ou quatre fins de vers du même sexe, — à moins d'effets particuliers à atteindre (2).

(1) Déjà Littré montrait que dans *mer* et *mère*, la différence était pour l'œil; « la prétendue rime masculine sonne vraiment comme une rime féminine », dit-il avec raison.

(2) Nous ne saurions souscrire à la thèse de MM. J. R. et G. Ch. qui considèrent comme féminines toutes les fins des vers com-

Quelle que soit la méthode — logique et constructive ou bien psychologique et analytique — que l'on emploie pour rendre compte de la technique moderne, celle-ci nous paraît se distinguer à la fois par sa simplicité de principes et par sa complexité d'effets. C'est une technique qui allie à la fermeté du vers classique les ressources

posées de deux *syllabes prosodiques*, et masculines les fins de vers composées d'une *syllabe prosodique* ; la *syllabe prosodique* est définie « toute syllabe qui a une existence prosodiquement distincte, c'est-à-dire qui est susceptible d'être prononcée à part, dans une diction normale. » Ainsi, pour MM. J. R. et G. Ch., *mur* est masculine et *murmure* féminine, sous prétexte que *mu-re* comporterait deux syllabes, alors que *mur* n'en comporterait qu'une. Mais le point de vue est faux, car, à la fin du vers, *mure* et *mur* ne comptent, l'une et l'autre, que pour une syllabe. Quelle que puisse être la différence pour l'oreille qu'il y a entre *autel* et *mortelle*, *mure* et *mur*, (elle existe aussi entre *joue* et *fou*, entre *tombée* et *tombé*, que MM. J. R. et G. Ch. comptent toutes deux pour masculine), *mure* et *mur* constituent chacune une seule *syllabe prosodique*, puisque *prosodiquement* elles sont comptées pour une syllabe. S'il en était autrement l'alexandrin terminé par *murmure* aurait 13 syllabes prosodiques. Il faut traiter de la même façon les rimes : *lac*, *laque* ; *vil*, *ville* ; surtout quand on a déjà assimilé : *roi*, *joie* ; *remue*, *lu*. La distribution en masculines et féminines de MM. J. R. et G. Ch. est injustifiée, puisqu'elle se fonde sur une différence de prononciation qui, prosodiquement, n'est pas vraie pour la fin du vers, et qui, même à l'intérieur du vers, ne se marque que s'il n'y a pas élision (*mure* devant une voyelle compte pour une seule syllabe exactement comme *mur*). Il n'y a pas lieu d'accepter par suite ce que MM. J. R. et G. Ch. appellent la *rime mixte*, laquelle lierait la rime d'une syllabe à la rime de deux syllabes : *mur*, *murmure* ; ces deux syllabes *prosodiques* n'en faisant *prosodiquement* qu'une, la rime mixte est contradictoire et n'a pas même de réalité. — La différence qu'il y a entre *mortelle* et *autel*, *murmure* et *mur*, *joue* et *fou*, est une différence de longue à brève et non de féminine à masculine.

musicales recherchés par les symbolistes. Ceux-ci ont été impuissants à constituer une prosodie viable. D'autre part, la technique traditionnelle semble avoir achevé son admirable carrière; le système des rimes manque par trop d'imprévu et il ne peut, par nature, se renouveler. Un moyen d'expression nouveau se présente avec une richesse et une solidité qui sont les conditions mêmes d'un renouvellement poétique. Nous ne voyons aucune raison pour que la technique moderne ne soit pas demain la technique classique de la Poésie française. Son destin dépend du génie et de la volonté des artisans du vers classique-moderne (1).

(1) On peut citer comme poètes qui, à des degrés divers, ont usé du vers classique-moderne : André Jean, René Arcos, Gabriel Audisio, Robert Boudry, Georges Chennevière, Adrien Copperie, Henry Dalby, Lucia van Dooren, J. J. van Dooren, Théo Fleischman, Georges Duhamel, Pierre Favre, Paul Fierens, René Gaudefroy, Robert Goffin, Franz Hellens, Jean Hytier, P. J. Jouve, O. Mannoni, Mélot du Dy, Adrienne Monnier, Georges Périn, Henry Petiot, Francis Ponge, J. Portail, Claude-André Puget, René Purnal, Jules Romains, Charles Vildrac, etc...

Vu : *Le Doyen de la Faculté des Lettres*

L. CHABOT

Permis d'imprimer :

Lyon, le 22 juin 1923

Le Recteur de l'Académie

Pour le Recteur et par délégation

Le Vice-Président du Conseil de l'université

CH. DEPÉRET

Bibliographie

Une bibliographie complète des Techniques du Vers français occuperait un très gros volume. Par bonheur ce travail a été fait pour le *Vers classique*, pour le *Vers libéré* et, peut-on dire, pour le *Vers libre*. Pour leur étude, il est donc indispensable de recourir à l'important manuel bibliographique de :

Hugo P. Thieme. — *Essai sur l'Histoire du vers français*. Paris, Champion, 1916.

On y ajoutera, tant pour l'étude des techniques que pour celle des mouvements littéraires :

G. Walch. — *Anthologie des Poètes français contemporains*, 3 vol, Paris, Delagrave, et Leyde, A. W. Sijthoff.

G. Walch. — *Poètes d'hier et d'aujourd'hui*, 1 vol, Paris, Delagrave, 1916, supplément au précédent.

Collection de la revue *Le Mercure de France* (1890 à nos jours).

Collection de la revue *Vers et Prose* (1906 à 1914)

Rémy de Gourmont. — *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France.

Rémy de Gourmont. — *Le II^e Livre des Masques*, Paris, Mercure de France.

Ernest Raynaud. — *La Mêlée symboliste*, T. 1 1918, T. 2, 1920 Paris, Renaissance du Livre.

René Lalou. — *Histoire de la Littérature française contemporaine*, (1870 à nos jours). Paris, Crès, 1922.

Rappelons qu'il faut surtout consulter pour le Vers classique l'ouvrage définitif de :

M. Grammont. — *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Picard, 1904 et surtout : 2^e édition refondue, et augmentée, Paris, Champion, 1912.

Pour le Vers libéré, on pourra se reporter à : *La Foi Nouvelle*, Paris, Fasquelle, 1902.

Pour le Vers-libre, il n'y a pas d'ouvrage définitif ; les textes importants sont dans Thieme. Il faut y ajouter :

Carlos Larronde. — *Essai sur le Lyrisme*, L'Art, 1916.
Réponses à l'enquête : Le Symbolisme a-t-il dit son dernier mot ? quarantes réponses d'écrivains contemporains, et notamment de plusieurs jeunes poètes partisans du vers classique-moderne, dans la revue *Le Disque vert* (1^{re} année 2^e série, n° 4, 5, 6, 1923).

Pour le Vers classique-moderne, les textes, sont peu nombreux.
L'ouvrage important à consulter sera naturellement :

Jules Romains et Georges Chennevière. — *Petit traité de versification*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1923.

Nous croyons être le seul, après Romains et Chennevière, à avoir tenté, dans le présent ouvrage, de fixer la théorie de la technique classique-moderne. — Tant pour l'étude de cette technique que pour l'étude des poètes qui la pratiquent, on pourra ajouter aux titres précédents :

La collection de la *Nouvelle Revue Française* (1909 à 1914, et Nouvelle série : 1919 à nos jours) — elle complètera heureusement la collection de *Vers et Prose*.

La revue *Le Moulon blanc* (de septembre 1922 à nos jours) qui publie d'importants groupes de poèmes composés exclusivement dans la technique classique-moderne et des études techniques et critiques sur le mouvement littéraire correspondant.

Georges Duhamel. — *Propos critiques*, Paris, Figuière.

Georges Duhamel. — *Les poètes et la poésie*, Paris, Mercure de France.

Emile Henriot. — *A quoi rêvent les jeunes gens*, Paris, 1913.
et divers textes comme :

Jules Romains. — *Les sentiments unanimes et la Poésie* (*Le Penseur*, avril 1905).

Jules Romains. — *Sur la poésie actuelle* (*Revue des Poètes*, Septembre 1905).

Jules Romains. — *L'Unanimité et Paul Adam*. (*Revue littéraire*, septembre 1905).

Jules Romains. — Un article dans le *Semeur* (Mars 1907) où le poète pose déjà des notions essentielles relatives aux accords.

Jules Romains. — *Préface de « l'Armée dans la ville »*, Paris Mercure de France, 1911.

Jules Romains. — *La réforme technique du théâtre en vers* (*Grande revue*, 10 Mai 1911).

- Jules Romain.** — *Petite introduction à un cours de technique poétique* (Nouvelle Revue Française, 1^{er} octobre 1921), etc.
- Georges Chennevière.** — *De la nécessité d'une discipline poétique* (Mercure de France, 1^{er} Octobre 1921).
- Emile Henriot.** — *Un cours de technique poétique* (Le Temps, Courrier littéraire, 11 octobre 1921).
- Jean Hytier.** — *Le Théâtre de Jules Romain* (Les Tablettes, Juin 1921).
- Jean Hytier.** — *La nouvelle poétique* (Les Tablettes, Mars 1922).
-

